

**TAMPEREEN YLIOPISTO**

Maija-Liisa Juntti

**RANTAAN HUUHTOUTUNUT IHMISYYS**

Lähi-idän pakolaiskriisin ikoninen kuva ja inhimillinen kärsimys valokuvassa

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2016

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

JUNTTI, MAIJA-LIISA: Rantaan huuhtoutunut ihmisyyys. Lähi-idän pakolaiskriisin ikoninen kuva ja inhimillinen kärsimys valokuvassa.

Pro gradu -tutkielma, 81s.

Tiedotusoppi

Toukokuu 2016

---

2.syyskuuta 2015 muuttui Euroopan pakolaiskeskustelun suunta, kun Välimeren rannalle huuhtoutuneesta, hukkuneesta kolmivuotiaasta syyrialaisesta kurdipojasta, Alan Kurdista otettu valokuva matkasi turkkilaisen lehden verkkosivulta lopulta 20 miljoonan netin käyttäjän näytölle. Kuva sai ikonin aseman nopeammin kuin mikään muu näin laajaa tapahtumaa symboloinut kuva aiemmin. Valokuva kuolleesta lapsesta nousi Suomessakin pakolaiskeskustelun avainasemaan. Pro gradu -työ tutkii valokuvan keinoja kertoa inhimillisestä kärsimyksestä analysoimalla Lähi-idän pakolaiskriisin symboliksi nousseesta valokuvasta käytyä mediakeskustelua Suomessa. Tutkielma käsittelee valokuvan kykyä avata mahdollisuus läsnäololle, jonka kautta inhimillisen kärsimyksen valokuva koskettaa katsojaa eri tavalla kuin muut esitykset, kuten tekstit tai maalaukset.

Tutkielman teoria-aineiston tärkeimmät teokset ovat Roland Barthesin *Valoisa huone* (1985), Barbie Zelizerin *About to Die: How News Images Move the Public* (2010), Susan Sontagin *Valokuvauksesta* (1977) ja Janne Seppäsen *Levoton Valokuva* (2014). Laadullisen, teoria-aineistoon vahvasti nojaavan tutkimuksen analyysiaineisto, 12 verkkoartikkelia, on koottu 3.9. - 23.12.2015 julkaistuista hukkuneen pakolaispojan kuvaa käsittelevistä suomenkielisistä mediateksteistä. Pro gradu -työssä esitellään kattavasti myös englantilaisen tutkimuksen *The Iconic Image on Social Media: A Rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi* (D'Orazio ym. 2015) tuloksia.

Kuva hukkuneesta kurdipojasta on vahva uutiskuva, koska se vaatii katsojalta osallistumista. Pojan ruumiin poikkeuksellinen, nukkuvaa lasta muistuttava asento, länsimaiset vaatteet ja onnettomuusrannan maantieteellinen läheisyys tekivät valokuvasta samaistuttavan ja sitä kautta vaikuttavan kuvan Suomessa. Kuvan kuollut poika näyttää nukkuvalta ja muistuttaa elävistä lapsista. Kuvan kauneus ja tyyneys häiritsevät valokuvassa, joka kertoo kuolemasta. Turkkilaisen journalistin Nilüfer Demirin ottaman kuvan vahvuus onkin, että se jättää tilaa tulkinnalle ja tunnepohjaisille reaktioille, jotka pakottavat täydentämään tarinaa. Alan Kurdista otettu valokuva on siloteltu kuva kuolemasta, mikä vaikutti siihen, että valokuvaa julkaistiin ja jaettiin länsimaissa ja se sai nopeasti ikonin aseman.

Tuloksista selviää myös, että valokuvan läsnäolo syntyy muun muassa mahdollisuudesta avata ikkuna menneeseen aikaan ja kuvanottohetkeen valokuvan kautta. Valokuva ei heti kerro varmuudella, että jotakin ei enää ole, vaan pikemminkin avaa mahdollisuuden sille, että joku tai jokin on ollut. Hukkunut pikkupoika, Alan Kurdi tulee läsnäolevaksi, eläväksi, valokuvan kautta ja kuva jää vaivaamaan.

# Sisällysluettelo

<b>JOHDANTO</b>	<b>4</b>
1.1 <i>Tutkimusongelma, aineistot ja metodit</i>	5
1.2 <i>Ikoniksi yhdessä yössä: Alan Kurdin kuva pakolaiskriisin symbolina</i>	6
<b>2 VALOKUVATEORIAA TUNTEEN TAKANA</b>	<b>16</b>
<b>3 VALOKUVAN MERKKIKIELI</b>	<b>21</b>
3.1 <i>Kamera aikakoneena</i>	21
3.2 <i>Materiaalinen ydin, indeksisyys ja ikonisuus</i>	22
3.3 <i>Valokuva on vahva representaatio</i>	24
3.4 <i>Muita kärsimyksen valokuvan käsitteitä</i>	26
3.4.1 <i>Denotaatio, konnotaatio ja myytti</i>	26
3.4.2 <i>Ikoni ja symboli</i>	28
3.4.3 <i>Toiseus – "the West and the Rest"</i>	32
<b>4 HETKI ENNEN KUOLEMAA</b>	<b>37</b>
4.1 <i>Oletetun kuoleman kuva</i>	39
4.2 <i>Mahdollisen kuoleman kuva</i>	40
4.3 <i>Varman kuoleman kuva</i>	41
4.4 <i>Läsnäolo ja poissaolo Zelizerin kärsimyksen uutiskuvassa</i>	42
<b>5 AINEISTON ESITTELY</b>	<b>43</b>
<b>6 AINEISTON ANALYYSI</b>	<b>58</b>
6.1 <i>Samaistuminen, auttaminen ja oikeutus julkaisulle</i>	58
6.2 <i>Kuvajournalistin rooli inhimillisen kärsimyksen kuvan tuottajana</i>	62
6.2.1 <i>Muiden auttajien läsnäolo</i>	65
6.2.2 <i>Uhrin intentio vaikuttaa poliittiseen keskusteluun</i>	66
6.2.3 <i>Väliintulon mahdollisuus</i>	66
6.2.4 <i>Nilüfer Demir – kuvajournalisti vai laupias samarialainen?</i>	67
6.3 <i>Valokuvan voima ja läsnäolo Alan Kurdin kuolinkuvassa</i>	68
<b>7 LOPUKSI</b>	<b>76</b>
<b>LÄHDELUETTELO</b>	<b>78</b>

# JOHDANTO

2.syyskuuta 2015 muuttui Euroopan ja koko läntisen maailman pakolaiskeskustelun suunta. Väli-meren rannalle huuhtoutuneen kolmevuotiaan syyrialaisen kurdipojan, Alan Kurdin, kuolinkuva matkasi turkkilaisen lehden verkkosivuilta maailman medioihin, sosiaaliseen mediaan ja lopulta 20 miljoonan netin käyttäjän näytöille. Kuva sai ikonin aseman nopeammin kuin mikään muu näin laajaa tapahtumaa symboloinut kuva aiemmin. Valokuva kuolleesta lapsesta nousi Suomessakin pakolaiskeskustelun keskiöön.

Kautta historian valokuvat ovat kertoneet meille, länsimaisille ja suomalaisille, kriiseistä, katastrofeista ja sodista. Sota ja kamera, kriisit ja valokuva, katastrofit ja valokuvaus tuntuvat kuuluvan itsestäänselvästi yhteen. Valokuvan kautta tapahtumista, kuten sodasta tulee totta (Sontag 2003, 81). Susan Sontag kirjoittaa CNN-efektistä (*the CNN-effect*) pohtiessaan, kuinka valokuvat vaikuttavat siihen, mihin katastrofeihin ja kriiseihin kiinnitämme huomiota ja mistä välitämme. Esimerkiksi Vietnamin sodan vastaisissa protesteissa valokuvilla sodasta oli suuri merkitys. Samoin tunne, että Bosnian sodalle täytyy tehdä jotain, syntyi journalistien työstä ja mediahuomiosta alueella. (Emt., 81). Valokuvat ovat vielä tänäkin päivänä isossa roolissa kriisiuutisoinnissa, eikä siis ole mikään ihme, että valokuva nousi esille myös syksyn 2015 pakolaiskeskustelussa.

Sontag kirjoitti vuonna 1977, että valokuvan voima on siinä, että se pitää tarkastelulle avoimina hetket, jotka normaali ajankulku välittömästi syrjäyttää (Sontag 1977, 108) – tähän lauseeseen tiivistyy tutkielmani ydin. Kamera on aikakone (Seppänen 2014, 33), joka tuottaa poikkeuksellisella tavalla vahvan esityksen nimeltään valokuva. Valokuvassa kuvatun hetken ja henkilön läsnäolo ja poissaolo käyvät loputonta kamppailua. Tämä tekee valokuvasta muihin journalistisiin sisältötyyppeihin verrattuna erilaisen ja erityisellä tavalla mieltä vaivaavan esityksen. Inhimillinen kärsimys koetaan valokuvan kautta tavalla, jonka mahdollistaa vain valokuva. Tämä valokuvan vaivaavuus ja voima syntyy valokuvan kyvystä avata mahdollisuus läsnäololle.

Alkusysäys tutkimukselleni oli yhdysvaltalaisen kuvajournalistin Sara Lewkowiczin vuonna 2014 World Press Photo -kilpailussa<sup>1</sup> palkittu kuvasarja parisuhdeväkivallasta Yhdysvalloissa. Kuvat pysäyttivät ja jäivät vaivaamaan. Muistan pohtineeni, että juuri tämä on kuvajournalismin tehtävä: tuoda näkyväksi asioita, joita emme muuten näe tai pysty käsittämään. Samana vuonna Suomessa

---

<sup>1</sup> World Press Photo (2014): Contemporary Issues, first price stories.



Helsingin Sanomat<sup>2</sup> julkaisi Sunnuntai –liitteessään (1/2014) Meeri Koutaniemen kuvaaman reportaasin kahden maasai-heimoon kuuluvan teinitytön ympärileikkauksista Keniassa. Vasta näiden kuvien kohdalla aloin pohtia, onko kaikkea syytä näyttää - ja miksi kuitenkin juuri nämä kuvat, tämä esitystapa, vaikuttaa minuun enemmän kuin tapahtumasta muulla tavoin kertovat esitykset. Lewkowiczin ja Koutaniemen kuvista käytiin toisiinsa nähden hyvin samantyyppistä keskustelua. Sekä sosiaalisessa mediassa että eri medioiden julkaisemissa artikkeleissa pohdittiin valokuvaajan roolia tarkkailijana ja osallistujana, puhuttiin journalismin etiikasta, lännen katseesta ja siitä, missä kulkevat kuvajournalismin rajat, kun raportoidaan inhimillisestä kärsimyksestä. Lisäksi pohdittiin lapsen asemaa: olisiko kuvaajan pitänyt auttaa valokuvissa näkyvää lasta? Ei ole helppoa löytää vastausta näihin kysymyksiin. Inhimillisen kärsimyksen näkeminen valokuvassa vaivaa vielä pitkään kuvan katsomisen jälkeenkin. Mikä tekee juuri valokuvasta näin voimakkaan esityksen? Haen tähän vastauksia perehtymällä ensin valokuvan teoriaan ja semiotiikkaan ja peilaamalla sitten aiempaa valokuvan tutkimusta Euroopan pakolaiskriisin symboliksi viime syksynä nousseen hukuneen pakolaispojan kuvasta käytyyn keskusteluun suomalaisessa mediassa.

Heti aluksi on syytä mainita, että se, millaisia kuvia on soveliaista julkaista, on kulttuurisidonnaista. Mikä saattaa olla arabimaissa soveliaista näyttää, on länsimaissa kiellettyä tai kyseenalaista. Oman tutkimukseni aineisto koostuu suomalaisista mediateksteistä, joissa käsitellään pääasiassa suomalaisittain soveliaaksi nähtyä tapaa julkaista tai olla julkaisematta inhimillisen kärsimyksen valokuvia. Sivuan myös muissa Euroopan maissa käytyä keskustelua sikäli, kun koen sen pätevän myös Suomessa käytyyn keskusteluun Alanin kuvasta. Tässä viitataan muun muassa brittitutkimukseen *The Iconic Image on Social Media: A Rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi* (12/2015), johon palaan myöhemmin.

Haluun omistaa tämän tutkielmani Välimerelle paremman tulevaisuuden toivossa lähteneille pakolaisille, matkalla menehtyneille ja heidän läheisilleen. Tämä on minun keinoni yrittää ymmärtää elinaikani toistaiseksi suurinta inhimillistä hätää Euroopassa.

## 1.1 Tutkimusongelma, aineistot ja metodit

YK: n pakolaisjärjestön (UNHCR) arvion mukaan ennen Alan Kurdia Syyrian sodassa oli menehtynyt noin 12 000 lasta (Tuohinen, 2015). Syyskuun alkuun mennessä arviolta 2500 pakolais-

---

<sup>2</sup> Helsingin Sanomat, Kuukausiliite (2014): Huomenna hänet silvotaan.  
<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1407376864224>

ta oli hukkunut vuoden aikana Välimerta ylittäessään. Turkin Bodrumissa valokuvaajat, Alanin kuvannut Nilüfer Demir mukaanlukien, olivat kuvanneet aiemminkin ruumiita. Hukkuneet eivät olleet rannalla vieras näky. (Laukkanen, 2015). Miksi juuri Alan Kurdin kuolinkuva vaikutti Eurooppaan ja länsimaalaiseen, suomalaiseen katsojaan niin voimakkaasti?

Janne Seppänen kannustaa valokuvan tutkijaa kiinnittämään huomiota siihen, millaisiin yhteiskunnallisiin käytäntöihin valokuva osallistuu ja kehottaa pohtimaan yhtä paljon puhetta kuvista kuin kuvia itseään (Seppänen 2001, 9). Jotta voin tutkia Alan Kurdin kuolinkuvaa yhteiskunnallisessa kontekstissa, minun on liitettävä valokuva siitä käytyyn keskusteluun. Laadullisen tutkimukseni yhteiskunnallinen ja kulttuurinen viitekehys, tutkimukseni aineisto, rakentuu hukkuneen syyrialaispojan valokuvasta käydystä suomalaisesta mediakeskustelusta, jota analysoin peilaamalla aineistoa valokuvan merkkikielen eli semiotiikan käsitteisiin ja aiempaan valokuvan tutkimukseen. Tutkimukseni pääroolissa on lopulta valokuvan herättämä tunne, jota pyrin ymmärtämään selvittämällä muun muassa, miksi inhimillisen kärsimyksen valokuva vaivaa eri tavalla kuin muut, kuvalliset tai kirjalliset, esitykset.

Tutkimukseni siis kysyy, mistä puhumme, kun puhumme kuolleesta syyrialaislapsesta, Alan Kurdist, otetusta valokuvasta - miksi inhimillisen kärsimyksen valokuva vaivaa? Mikä tässä kyseisessä valokuvassa katsojaa analysoitavien tekstien mukaan kosketti? Miksi ja millaista keskustelua kuvasta käytiin syksyllä 2015 ja mitä se kertoo valokuvan luonteesta mediaesityksenä ja ennen kaikkea valokuvan kyvystä kertoa inhimillisestä kärsimyksestä? Haen vastauksia valokuvan merkkikielestä, semiotiikasta, jonka kautta avaan tutkimukseni kannalta olennaista läsnä- ja poissaolon problematiikkaa. Syvennyn myös sellaiseen valokuvan tutkimukseen ja valokuvasta käytyyn keskusteluun, josta koen olevan apua tutkimusongelman selvittämisessä. Pyrin vastaamaan tutkimuskysymykseeni peilaamalla teoriaa mediakeskusteluun, jota hukkuneen pakolaispojan kuvasta Suomessa käytiin. Tutkimukseni kuvaileva analyysiosuus sitoo syksyllä 2015 julkaistujen mediatekstien avulla yhteen eri teorioita inhimillisestä kärsimyksestä valokuvassa.

## ***1.2 Ikoniksi yhdessä yössä: Alan Kurdin kuva pakolaiskriisin symbolina***

Olin jo aloittanut inhimillisen kärsimyksen valokuvan tutkimisen, kun kuva hukkuneesta syyrialaisesta pakolaispojasta täytti Twitter- ja Facebook -feedini syyskuun alussa. Jostain syystä juuri tämä Turkin rannikolla, hukkuneesta pakolaisesta otettu valokuva vetosi länsimaiseen ja suomalaiseen

katsojaan ja ylitti monen kotimaisen median julkaisukynnyksen, vaikka vastaavia, tunnistettavia kuvia kuolleista ei suomalaismediassa yleensä nähdä. Kuten Journalististissa (11/2015) todetaan, se oli ”poikkeus kuvavirrassa”. Suomalaisissa lehdissä nähdään harvoin kuolleiden kuvia, joista vainaja on tunnistettavissa. (Journalisti 11/2015, 32). Suomalaismediat käyttivät kuvan julkaisuun erilaisia tapoja: osa näytti kuvan heti, osa medioista näytti kuvan katsojan varoittamisen jälkeen, jotkut pitäytyivät omissa, etukäteen sovituissa eettisissä ohjeissaan ja jättivät kuvan julkaisematta. Useampi kuitenkin julkaisi traagisen kuvan ja sosiaalisen median myötävaikutuksesta hukkuneen Alan Kurdin kuvasta tuli yhdessä yössä Lähi-idän pakolaiskriisin *symboli* ja *ikoni*, kuten useissa mediateksteissä kuvan leviämisen jälkeen julistettiin. Valokuvasta käytiin niin paljon keskustelua, että päätin ottaa sen osaksi tutkimustani.

Pian syyrialaisen kolmevuotiaan Alan Kurdin kuolinkuvan julkaisemisen jälkeen haettiin tietoa kuvan ja perheen taustoista. Kurdin viisihenkinen perhe oli paennut Isisin väkivaltaa tuhotusta kotikaupungistaan Kobanesta Turkkiin ja sieltä heidän oli määrä jatkaa matkaa Euroopan kautta Kanadaan. Kohtalokas yritys ylittää Välimeri Turkista Kreikkaan vei pienen Alanin lisäksi tämän äidin Rehanin ja viisivuotiaan pikkuveljen Galipin sekä yhdeksän muun kumilautalla Eurooppaan yrittäneen pakolaisen hengen. Alanin isä Abdullah Kurdi oli pelastuneiden joukossa. Kuvan kuolleesta Alan Kurdistä otti turkkilainen journalisti Nilüfer Demir aamulla 2.syyskuuta 2015. Aalot olivat kuljettaneet hukkuneiden pakolaisten ruumiita mereltä Turkin Bodrumiin, joka on suomalaistenkin tuntema lomaranta (Kataja-Lian 2015). Demir kuvasi muitakin ruumiita, mutta syystä tai toisesta pikku-Alanin kuva oli se kuva, joka levisi jo saman vuorokauden aikana ympäri maailman ja josta tuli yhdessä yössä Eurooppaa koettelevan pakolaiskriisin symboli.

Alan Kurdin kuolemasta julkaistiin erilaisia versioita, joista kaikki löytyvät kuolemasta ensimmäisenä uutisoineen turkkilaisen DHA -lehden kuvagalleriasta<sup>3</sup>. Yhdessä paikalle saapunut viranomainen, santarmi, katsoo hukkunutta poikaa ja seuraavassa kuvassa kantaa pojan ruumista pois rannalta. Tutkimuksessani katson kuvaa (kuva 1), jossa hukkunut Alan on yksin, kasvot rantaveteen kääntyneinä. Pojan kädet ovat rennosti vartalon vierellä, jalat yhdessä. Näyttää siltä, kuin poika nukkuisi. Pojalla on päällään punainen paita, vaippaa peittää siniset shortsit ja jalassaan taaperolla on lenkkarit.

---

<sup>3</sup>DHA, Doğan Haber Ajansı. Kuvat: Nilüfer Demir.

[http://www.dha.com.tr/dhaalbumdetay.asp?kat=63243&page\\_number=3](http://www.dha.com.tr/dhaalbumdetay.asp?kat=63243&page_number=3)



Kuva 1 Kuva: Nilüfer Demir/Bodrum, DHA

#KiyiyaVuranInsanlik on tunniste, jota sosiaalisessa mediassa käytettiin hukkuneen syyrialaispojan valokuvan, siitä käydyn keskustelun ja kuvaa tributoineiden taiteilijoiden reaktioiden yhteydessä. Vapaasti suomennettuna turkin kielinen aihetunniste tarkoittaa ”rantaan huuhtoutunutta ihmisyyttä” (mm. Tuohinen, 2015). Kuva hukkuneesta pakolaislapsesta levisi sosiaalisen median kautta hetkessä ympäri maailman ja nopeasti myös suomalaisten nähtäväksi. Toiset jakoivat kuvaa todistusaineistona inhimillisestä hädästä, osa taas ei halunnut nähdä hukkuneen taaperon kuvaa Facebook -seinällään. Molemmat keskustelun osapuolet vaikuttivat tunnustavan pakolaiskriisin aiheuttaman inhimillisen hädän olemassaolon, mutta halusivat siitä kerrottavan eri tavoilla. Kyllä kuvan aitouttakin epäiltiin, mutta manipulaatiosyytökset eivät ilmeisesti olleet uskottavia, koska kuvan aitoudesta ei käyty laajempaa keskustelua. Sosiaalisessa mediassa voimistui kaksi ääntä, joista toinen puolsi ”totuuden” näyttämistä, toisille kuvassa oli liikaa informaatiota, viesti olisi mennyt perille vähemmälläkin. Somen kansalaiskeskusteluja seurasi median analyysit kuvasta, sen julkaisemisesta ja vastaanotosta. Siitä, onko hukkuneen lapsen kuvan julkaiseminen, katsominen ja analysoiminen hyväksyttävää ja voidaanko kuoleen lapsen kuvan julkaiseminen sallia, jotta pakolaiskriisille saadaan huomiota ja muita Alanin ja tämän perheen asemassa olevia voidaan auttaa. Kaikesta pystyi päättämään, että kuvan julkaisu ja katsominen ei ollut helppo asia. Inhimillisen kärsimyksen valokuva tuli iholle ja vaivasi niin kuvaajaa, julkaisijaa kuin katsojaakin.

Kuolleen kolmevuotiaan Alan Kurdin kuvalla oli paljon syvempiäkin vaikutuksia, kuin yksityisten ihmisen tunteisiin vetoaminen. Pian kuvan leviämisen jälkeen taiteilijat eri puolilla maailmaa ottivat kantaa tragediaan versioimalla pojan kuvaa maalauksiin, sarjakuviin ja muihin teoksiin. Yhdessä kuvassa joukko aikuisia protestoijia makaa mahallaan rannalla punaiseen paitaan ja sinisiin shortseihin sonnustautuneena, piirroksissa Alan nukkuu turvallista unta pehmeässä vuoteessa. Yhdessä teoksessa Alanin ruumis on laitettu ison pullon sisään: pullopostia sodasta turvalliseen Eurooppaan. Alanin kuva innoitti rajuihinkin kannanottoihin. Esimerkiksi ranskalaisen satiirilehden Charlie Hebdon näkemystä aiheesta kritisoitiin ja moitittiin mauttomaksi<sup>4</sup>. Lehti julkaisi piirroksen hukkuneesta pikkupojasta tammikuussa. Kuvassa sanottiin, että jos hän olisi saanut kasvaa isoksi, hänkin olisi päässyt Kölniin “puristelemaan perseitä”, kuten Ilkka Malmberg helmikuun 2016 Kuukausiliitteessä suomensi (Malmberg, 2016). Tässä kohtaa kysyttiin, oliko hyvän maun raja ylitetty? Helmikuussa 2016 kiinalainen nykytaiteilija Ai Weiwei lavasti hukkuneesta Alan Kurdistä otetun valokuvan uudelleen ja poseerasi valokuvaajille Kreikan Lesboksen saaren rantavedessä kasvot alaspäin maaten. Tunnetun taiteilijan mukaan kuvaan asettuminen tapahtui hetken mielijohteesta. Kuvalla hän halusi kiinnittää huomiota päivän politiikan suuntaan, jossa ollaan vieraannuttu inhimillisyydestä. (Zang, 2016). Valokuvataiteen professori, tutkija Hanna Weselius (2015) toi pian pojan kuoleman jälkeen Ikonin ääressä -blogitekstissään esille, kuinka näinkin järkyttävästä kuvasta muokattiin myös meemejä.

Kuva vetosi päättäjiin ja poliitikkoihin, jotka toivat Alanin kuvan esille puheissaan ja jopa teoissaan. Esimerkiksi Britannian pääministeri David Cameron kertoi kuvan koskettaneen häntä syvästi. Syyrian pakolaisiin aiemmin niuvasti suhtautunut Cameron kertoi maan antavan 137 miljoonaa euroa pakolaisleireille Syyriassa, Turkissa, Jordaniassa ja Libanonissa ja että maa ottaisi vastaan 15 000 syyrialaispakolaista lisää. Itävallassa ja Saksassa Unkarista tulevat pakolaiset toivottiin avosylin tervetulleiksi, paavi kehotti uskonnollisia yhteisöjä tarjoamaan sijoituspaikkaa pakolaisille, Suomessa pääministeri Juha Sipilä tarjosi Kempeleen asuntoaan pakolaisille. Myös yksityiset ihmiset kertoivat silmiensä avautuneen kuvan näkemisen jälkeen. Egyptiläismiljardööri Naguib Sawiris yritti ostaa Italialta ja Kreikalta saaren Välimereltä pakolaisten käyttöön ja kansalaiset ympäri maailman lahjoittivat rahaa hyväntekeväisyyteen ennätysvilkkaasti. Yhdysvalloissa lahjoitukset YK:n pakolaisjärjestölle kasvoivat kuvan julkaisun jälkeen 105 prosenttia. Välimeren

---

<sup>4</sup> The Guardian (2015): Charlie Hebdo cartoon depicting drowned child Alan Kurdi sparks racism debate. <http://www.theguardian.com/media/2016/jan/14/charlie-hebdo-cartoon-depicting-drowned-child-alan-kurdi-sparks-racism-debate>

kautta Eurooppaan pyrkiviä pakolaisia auttava järjestö Migrant Offshore Aid Station puolestaan sai pari päivää kuvan julkaisun jälkeen lahjoituksia 600 000 euron arvosta, kun normaalipäivänä lahjoituksia tuli hyvässä lykyssä 10 000 euroa. Jopa tiukasta pakolaispolitiikastaan tunnettu Australia kertoi ottavansa vastaan syyrialaispakolaisia. (Tuohinen, 2015). Kanadassa, jonne Alan Kurdin perhe oli lopulta matkalla, traagisesta kuvasta tuli iso tapaus. Alanin isän Abdullah Kurdin sisar asui Vancouverissa ja yritti saada muuta perhettään turvaan Kanadaan. Sisaren mukaan maan viranomaiset olivat hylänneet Kurdin perheen maahantulohakemuksen. Myöhemmin tosin kerrottiin, että Abdullah Kurdin nimellä ei löytynyt hakemusta. (Mm. Kokkonen, 2015).

2.syyskuuta 2015 pakolaiskeskustelun suunnan muuttanut Alan Kurdin kuolinkuva sai ikonin aseman yhdessä yössä. Valokuvan nopeaan ikonisoitumiseen myötävaikutti ennen kaikkea sosiaalinen media ja ensimmäisenä Twitter, jonka kautta kuva lähti leviämään ensin Turkissa ja Lähi-idässä päätyen lopulta laajaan levitykseen länsimaisilla Twitter- ja Facebook-tileillä. Kuva matkasi ensijulkaisun tehneen turkkilaisen lehden verkkosivuilta lopulta 20 miljoonan netin käyttäjän näytöille. Joulukuussa 2015 julkaistu englantilainen tutkimus *The Iconic Image on Social Media: A Rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi* (D’Orazio ym. 2015) avaa kuvan matkaa viraali-ilmiöksi. Tutkimus käsittelee myös kuvasta käytyä maailmanlaajuista keskustelua ja tuo ilmi kuvan vaikutusta keskustelun sävyn muutokseen.

Hukkuneen pojan kuvan symbolinen asema on tutkimuksen tekijöiden mukaan kompleksinen ja herättää kysymyksiä siitä, onko kuolleen lapsen kuvan julkaisu ja jakaminen, katsominen ja analysointi hyväksyttävää, tutkimus huomioi. Brittitutkimus kysyy samoja asioita, kuin minä tutkielmasani: mitä katsomme, kun katsomme Alanin kuvaa? Näemmekö hukkuneen lapsen ja traagisesti, aivan liian aikaisin päättyneen elämän vai katsommeko pakolaiskriisin symbolia? Onko yhden kuoleman kuvaaminen, julkaiseminen, katsominen ja analysoiminen hyväksyttävää siksi, että monet muut voivat pelastua? (Emt., 38). Brittitutkimus avaa ansioituneesti Alanin kuvan leviämistä ja vaikutusta, siksi haluan esitellä tämän tutkimuksen tuloksia.

Brittitutkimuksen mielenkiintoisinta antia on huomio, jonka mukaan Alan Kurdin kuva ja sen leviäminen 20 miljoonan netin käyttäjän näytöille aiheutti sen, että maahanmuuttajien (*migrants*) sijaan alettiin puhua pakolaisista (*refugees*). Twiittejä vertailevan tutkimuksen mukaan koko vuosi 2015 puhuttiin yhtäältä maahanmuuttajista ja pakolaisista, mutta syyskuu muutti keskustelun suunnan ja edelleen, vuoden 2015 lopussa, kun tutkimus julkaistiin, pääpaino oli selvästi pakolaisissa – siis ihmisissä, jotka joutuvat jättämään kotimaansa selviytyäkseen. Tämä keskusteluilmapiirin muu-

tos on merkittävää siksi, että se on vaikuttanut paitsi yksityisten ihmisten myös median ja poliitikkojen asenteisiin aiheuttaen muun muassa humanitaarisen avun lisääntymistä. (D’Orazio ym., 2015, 11).

Ensimmäisenä kuvan hukkuneesta Alan kurdista julkaisi turkkilainen uutistoimisto DHA<sup>5</sup> (DHA, Doğan Haber Ajansı). Se julkaisi artikkelin onnettomuudesta, jossa 12 syyrialaista pakolaista hukui yrittäessään päästä Välimeren yli Kreikkaan. Artikkeliksi sisälsi 50 valokuvan gallerian, jonka kuvista neljä oli kuva hukkuneesta Alan Kurdist. Hukkuneen pojan kuva oli artikkelin pääkuva. Seuraavaksi uutisen onnettomuudesta, Alanin kuvalla, julkaisi turkkilainen julkaisu Diken. Ensimmäinen twiitti kuvasta tehtiin alle kaksituntia ensimmäisen julkaisun jälkeen. Päätoimittaja, journalisti ja aktivisti Michelle Demishevich twiittasi kuvan muun muassa tunnisteilla #Refugeeswelcome ja #Syrianrefugees. Tässä vaiheessa kuva levisi pääasiassa turkkilaisten Twitter-käyttäjien kautta, jonka seurauksena maan muutkin mediat julkaisivat aiheesta uutisia. Tämän jälkeen twiittejä alkoi tulla Lähi-idästä, Libanonista, Gazasta ja Syyriasta. Viraaliksi kuva muuttui, kun Human Rights Watchin Peter Bouckaert (@bouchap) julkaisi twiitissään kolme kuvaa hukkuneesta pojasta ja otti kantaa sen puolesta, että Euroopan pakolaiskriisiin tartuttaisiin nopeasti. Hänen twiittinsä sai nopeasti jakoja ja Alanin tarinasta tuli viraali. (s. 12–13). Vasta viisi tuntia ensimmäisen, turkkilaismedian tekemän uutisen jälkeen ensimmäinen kansainvälinen media, brittiläinen Daily Mail julkaisi uutisen otikolla *Terrible Fate of a tiny boy who symbolizes the desperation of thousands*. Tämän seurauksena Alanin tarina sai vielä uuden ulottuvuuden: päivän loppuun mennessä aiheesta oli tehty yli 500 verkkoartikkelia. (Emt., 15).

Brittitutkimuksen erittelemistä Googlen hakutuloksista selviää, että syyskuussa 2015 pakolaiset (*refugees*) olivat aiheena suositumpi kuin milloinkaan aiemmin Googlen historiassa (emt., 20). Traagisella kuvalla oli suuri vaikutus tiedonnälkään. Kuva herätti empatia-aallon, jonka seurauksena avustusjärjestöjen tilit paisuivat ja politiikkojen puheissa kaikui auttamisen halua ja kriisiin puuttumisen tarve. Sympaattisten ääntenpainojen lisäksi hukkuneen pakolaispojan kuva sai aikaan vähemmän sympaattista keskustelua pojan isän arveluttavasta roolista heppoisen veneen kuskina ja mahdollisena kuskina ja ihmissalakuljettajana. Joidenkin lähteiden mukaan isä oli syyllinen poikansa kuolemaan. Myös ISIS käytti kuvaa todistuksena karmeasta kohtalosta, joka Lähi-idästä pakenevia odotti. Kaikesta huolimatta dominoiva teema pakolaisia koskevassa keskustelussa oli pakolaisten tukeminen, brittitutkimuksessa todetaan (emt., 35).

---

<sup>5</sup> DHA, Doğan Haber Ajansı (2015) <http://www.dha.com.tr/bodrumda-2-kacak-faciasi-birden-1016088.html>.

#KiyiyaVuranInsanlik oli tunniste, jota taiteilijat käyttivät Alanin kuvaa käsittelevissä teoksissaan. Taiteilijoiden reaktioilla ja teoksilla oli suuri vaikutus siihen, että kuva nousi ikonin asemaan niin nopeasti. Päivä kuvan ensijulkaisun jälkeen amerikkalainen viihdesivusto *Buzzfeed* julkaisi sarjan<sup>6</sup> kuvan inspiroimia taideteoksia. Myös Bored Panda -sivusto<sup>7</sup> alkoi kerätä taiteilijoiden vastineita kuvan herättämille tunteille. Maalaukset, grafiikat, piirrookset ja kuvamanipulaatiot esittävät Alanin tarinalle vaihtoehtoja, onnellista loppua. Osa kertoi kuvin sitä, mitä ei sanoilla osannut kuvata. Tärkeää näissä kuvaa versioineissa teoksissa onkin niiden kyky käsitellä kuvan herättämiä tunteita sanoja syvemmällä tasolla. Kuvallisen kautta tapahtumaa oli helpompi käsitellä. Näillä teoksilla on vaikutusta myös siihen, miten muistamme uutisen Alan Kurdin kuolemasta. Brittitutkimus lainaa Roland Bleikeriä (2009, 12) ja toteaa, että taide voi muovata sitä, miten ymmärrämme ja muistamme menneitä tapahtumia ja näin ollen vaikuttaa siihen, miten suhtaudumme vastaaviin haasteisiin tulevaisuudessa. (D’Orazio ym., 44–45). Tämä liittyy valokuvan ikonisoitumiseen ja sen saamaan symboliarvoon.

Brittitutkimus avaa laajasti kuvan aikaansaamaa vaikutusta ihmisten toimintaan, muun muassa sitä, kuinka kauaskantoisia poliittisia seurauksia tunteisiin vetoavalla kuvalla oli ja on. Välittömät reaktiot olivat henkilökohtaisia ja poikivat nopeasti erilaisia verkkokampanjoita, kuten Refugees Welcome –yhteisön. Ihmiset alkoivat lahjoittaa rahaa, vaatteita ja tarvikkeita pakolaisia tukeville hyväntekeväisyysjärjestöille, kuvasta tuli taiteilijoiden töiden aihe ja poliitikot viittasivat kuvaan puheissaan. Hukkuneen Alan Kurdin kuva oli käännekohta välinpitämättömyyden ja tietoisuuden välillä. Euroopan pahin pakolaiskriisi sitten toisen maailmansodan oli saanut kasvot, eikä niitä voitu enää piilottaa, kun ne kerran oli nähty. (Emt., 37–38).

Alanin kuvan vaikutuksia voidaan pitää merkittävinä siksi, että se aiheutti monissa tarpeen toimia. Tämä katsomisen ja toiminnan suhde tuodaan esille myös monissa mediateksteissä, joita käsitelen myöhemmin aineiston esittely- ja analyysiluvussa (luvut 5&6). Brittitutkimus toteaa, että juuri *halu auttaa* on silmiinpistävin seikka Alanin kuvaan liittyvässä julkisessa keskustelussa. Eikä auttaminen jäänyt pelkän tahtomisen tasolle, vaan monet todella auttoivat. Esimerkiksi nyrkkeilysankari Amir Khan aloitti lahjoitusten keruun pakolaisille, koska kuva hukkuneesta pojasta koesketti häntä isänä.

---

<sup>6</sup> 17 Heartbreaking cartoons from artists all over the world mourning the drowned Syrian boy: [https://www.buzzfeed.com/ryanhatesthis/humanity-washed-ashore?utm\\_term=.tw3Z44mXj#.bxYLYyNrK](https://www.buzzfeed.com/ryanhatesthis/humanity-washed-ashore?utm_term=.tw3Z44mXj#.bxYLYyNrK)

<sup>7</sup> Artists around the world respond to tragic death of 3-year-old Syrian refugee: <http://www.boredpanda.com/syrian-boy-drowned-mediterranean-tragedy-artists-respond-aylan-kurdi/>



Elottomana makaava Alan oli Khanin mukaan samanikäinen ja kokoinen kuin hänen oma poikansa. Brittitutkimuksen huomion mukaan Khanin reaktio noudattelee monen muun katsojan tuntemuksia. Kurdin kuva personoitiin vertaamalla lasta johonkin, jonka katsoja tunsi. Katsojalle outo kurdilapsi muuttui ”epätoiseksi” (*un-othered*) ja sitä kautta kuvasta tuli entistä shokeeraavampi ja vaikuttavampi. Omiin lapsiin ja vanhemmuuteen viittaaminen oli yleinen tapa puhua hukkuneen pojan kuvan vaikutuksista: isät ja äidit toivat esille omia henkilökohtaisia kokemuksiaan, eivät niinkään yleistä huolta inhimillisestä kärsimyksestä. Brittitutkimuksessa todetaankin, että empatia näyttää ulottuvan vain heihin, joihin voimme samaistua. Sekä julkisella että yksityisellä tasolla keskustelussa tuotiin esille kuvan aiheuttama shokki ja toive muutoksesta. (Emt., 39). Toive toiminnasta ja muutoksesta oli merkittävä keskustelusta noussut asia myös Suomessa, kuten tutkielmani aineiston analyysissä (ks. luku 6) käy myöhemmin ilmi. Kuvalla on edelleen, kiivaimman keskustelun jälkeenkin paikka julkisessa jaetussa kuvastossa ja sitä kautta julkisessa ”omasatunnossa”. (Emt., 39).

Syyskuun 2.päivä julkaistu kuva hukkuneesta pakolaispojasta vaikutti siihen, että pakolaiskriisi ei ollut enää ”vain yksi uutinen”. Kuva teki pakolaiskriisistä hetkessä globaalin huolenaiheen. Siitäkin huolimatta, että kriisi on ollut kehittynyt vuosia ja kuolemat Välimerellä lisääntyneet ja syyrialaisia pakolaisia on saapunut Eurooppaan keväästä 2015 asti, tämä kuva vei tietoisuuden uudelle tasolle. (Emt., 42). Suomessa kriisin vaikutukset olivat alkaneet näkyä todenteolla vasta loppukesästä, kun pakolaiset tulivat maahan ensin Ruotsista Tornion avoimen rajanylityspaikan kautta. Alanin kuvalla oli vaikutusta meilläkin. Ihmiset kokivat tarvetta auttaa ja syksyllä nähtiin ennennäkemätön lahjoitusmäärä SPR:lle. Britanniassa kuvalla oli samankaltainen vaikutus: yksi kolmesta brittiläisestä oli jollain tavalla mukana avustamisessa, tutkimus kertoo (D’Orazio ym. 2015, 42). Ihmiset lahjoittivat rahaa, tavaroita, vaatteita ja ilmottautuivat vapaaehtoisiksi tai tarjosivat majoitusta pakolaisille. Tehdyn kyselyn mukaan yksi kolmesta auttajasta kertoi syyksi tunnereaktion, jonka Alanin kuva oli heissä aiheuttanut. (Emt., 42).

Alanin kuvassa on useita ikonisen kuvan piirrettä, brittitutkimus (2015) osoittaa. Kuten Alanin vartalonasento ja ruumiin kunto. Kuva on sievistelty ruumiskuva: asento on kuin nukkuvan lapsen, eikä ruumissa näy ulkoisia merkkejä onnettomuudesta tai kuolemasta. Pikku-Alanin ruumis on huuhtoutunut rantaan pian onnettomuuden jälkeen, eikä se vielä näytä elottomalta. Niin järkyttävältä kuin se kuulostaakin, pojan ruumis on kuvauksellinen, siistitty, estetisoitu kuva kuolemasta. Länsimaisessa kontekstissa nämä ovat kulttuurisesti merkittäviä seikkoja ja vaikuttavat kuvan leviämiseen ja ikonisoitumiseen, brittitutkimus toteaa. (D’Orazio ym. 2015, 47). Lisäksi kuva on

monien muiden ikonisten kuvien tapaan visuaaliselta kileltään yksinkertainen. Pojan vaatteet ovat tunnistettavat ja selkeät, punainen paita ja siniset shortsit, jalassa tennarit. Kuvan tilanne on helppo luoda taiteessa uudelleen. (Emt., 54). Taiteellisissa näkemyksissä Alanin kuvasta pojan pään alle on aseteltu tyyny ja päälle peitto, useissa poika esitetään siipiselkäisenä enkelinä. (Viimeistään kuvasta tehty graffiti osoittaa, että Alanin kuva on muuttunut ikoniksi. ) Kuvan ikonisoitumiseen vaikutti myös kuvan helppo liikutettavuus ja jaettavuus. Mitä enemmän kuvaa jaettiin ja ladattiin, sitä vahvemmin se nähtiin ikonisena kuvana. (Emt., 54, 47).

Historiasta löytyy useita esimerkkejä ikonisista kuvista, joissa kärsijänä on lapsi, joka elää köyhyydessä, sodan keskellä tai kärsii nälänhädästä. Napalmipommia pakeneva vietnamilaistyttö, korppikotkan vaanima pallomahainen lapsi edustavat kuvattuina henkilöinä laajempaa ihmisjoukkoa. Kuvat heistä ovat symbolisoivat laajempaa kriisiä ja inhimillistä hätää. Nämä kuvat, aivan kuten Alanin kuva, ovat oman aikansa käänteen tekeviä kuvia. Kuvia, joiden näkemisen jälkeen silmiä on vaikea ummistaa. Sellaisia kuvia, jotka vaikuttavat tunteen ja ajattelutavan muutoksen kautta asenteisiin ja tekoihin. Alanin kuvasta erilaisen tekee mediatiila, jossa kuva julkaistiin. Ensimmäistä kertaa yksityisistä ihmisistä tuli todenteolla julkaisijoita, brittitutkimuksessa todetaan (emt., 67). Sosiaalisen median käyttäjät, minä ja sinä, jouduimme pohtimaan asioita, joiden kanssa kuvatoimitukset tekevät työtä joka päivä: Mitä ihmisten pitää nähdä? Onko soveliaasta näyttää tämä kuva? Pitäisikö kuvasta kertoa eri tavalla? Jos julkaisen, näkeekö tämän lapsi? Moni päätti kysymyksistä huolimatta jakaa Alanin kuvan. Somella saattoi olla vaikutusta myös siihen, miten reagoimme kuvaan, kertoihan asiasta median sijasta ystävämme tai sukulaisemme, jotka jakoivat kuvan. Alanin kuvasta erilaisen kärsivän lapsen kuvan tekee myös se, että useimmat kuvan nähneet muistavat hänen nimensä. Alanista tuli yksilö. Some-näkyvyyden Alanin kuvalle takasi se, että kuva ei ollut raaka. Some-kanavat eivät siksi osanneet automaattisesti poimia kuvaa kuolleesta lapsesta ja kieltää sitä. Alan Kurdin kuolinkuva on käänteentekevä tapaus ikonisten kriisikuvien sarjassa. Siinä missä julkaisupäätös on ollut aiemmin harvojen editorien käsissä, nyt päätöksen tekivät tavalliset ihmiset. Se on olennainen muutos, brittitutkimus osoittaa. (Emt., 67).

Mitä kuvan pitkän tähtäimen poliittisiin vaikutuksiin tulee, voidaan sanoa, että se jää nähtäväksi. Poliitikkojen reaktiot kuvaan tuntuvat myötäilevän yleistä keskustelua: päättäjät liikuttuivat, kuten muutkin, mutta vain hetkeksi. Pakolaiskriisi ei kuitenkaan ole ohi. Yhteiskunnallinen keskustelu Suomessa jatkuu ja Euroopan unioni hakee yhteistä linjaa pakolaispolitiikkaan. Monet maat ovat kiristäneet rajavalvontaa ja turvapaikansaantia on vaikeutettu. Kriisi jatkuu ja mielipiteet muokkautuvat tapahtumien ja tiedon saannin myötä. On todennäköistä, että Alanin kuva muistissamme vai-

kuttaa myös tekoihin, niin yksityisellä kuin poliittisellakin elämänalueella. Mitä kerran näimme, emme voi olla näkemättä. Pikku Alanin kuva on osa kollektiivista kokemustamme ja muistia, yhdessä jakamamme mielikuva syksyllä 2015 Eurooppaan rantautuneesta pakolaiskriisistä.

## 2 VALOKUVATEORIAA TUNTEEN TAKANA

Jos voisin kertoa tarinan sanoin minun ei olisi tarpeen raahata kameraa mukani.

- Lewis Hine

Lewis Hinen ajatuksen vuonna 1977 teokseensa Valokuvauksesta (1977, 173) kirjannut Susan Sontag totesi vuosikymmeniä myöhemmin, että kertomus voi auttaa meitä ymmärtämään, mutta valokuva tekee jotain muuta: valokuva vaivaa meitä (Sontag 2003, 89). Koen, että ymmärtääkseni inhimillisen kärsimyksen kuvaamisen ja kuvan katsomisen vaikeutta minun on tutkittava tarkemmin valokuvan erityispiirteitä. Niitä seikkoja, joiden takia kuva kiehtoo ja kiusaa eri tavalla kuin kirjoitettu tai maalattu ”totuus”. Roland Barthes sanoo kiinnostuneensa alun perin siitä, mitä valokuvaus ”itsessään” oli ja siitä, minkä oleellisen ominaisuuden perusteella se erottautui kuvien yhteisössä (Barthes 1985, 9). Tätä haluan itsekkin selvittää tutkielmani aluksi. Ennen, kuin siirryn valokuvan semioottisiin ominaisuuksiin, avaan lyhyesti valokuvan kykyä vedota tunteisiin yleisellä ja filosofisemmalla tasolla.

Aalto-yliopiston valokuvataiteen yliopistonlehtori, valokuvaa tutkinut Hanna Weselius (2015) kirjoitti pian hukkuneen pakolaispojan julkaisun jälkeen blogitekstin otsikolla ”Ikonin ääressä”. Tekstissään Weselius lainaa Susan Sontagin (2003) ajatusta siitä, että ihmisillä on taipumus tuntea vetoa tragedioita kohtaan ja kerääntyä traagisten kuvien äärelle. Sontag muistuttaa kuvaajien hakeutuneen kuoleman äärelle jo valokuvan keksimisestä, vuodesta 1839 asti (Sontag 2003, 21–22). Hirveyksissä nähdään kauneutta ja se on täysin hyväksyttävää, kun kyseessä on esimerkiksi maalaus, Weselius kirjoittaa. Vasta sitten, kun katsotaan valokuvaa kärsimyksestä, aletaan esittää toisenlaisia kysymyksiä. (Weselius, 2015). Kysymyksiä on esitetty aikojen saatossa usein ja paljon. On selvää, että ei ole olemassa yksiselitteistä vastausta inhimillistä kärsimystä esittävän valokuvan tehtävästä, oikeituksesta tai kyvystä vedota ja vaikuttaa tunteisiin, mutta näitä valokuvan ominaisuuksia pyrin tässä luvussa avaamaan.

Taideteoreetikkona ja esseistinä tunnetuksi tulleen (Koivunen 2007, 179) Susan Sontagin mainitsemaa kuvien vaivaannuttavaa, jopa ahdistavaa, vaikutusta selitetään muun muassa sillä, että emme kykene täysin ymmärtämään näkemäämme. Valokuva vaivaa myös siksi, että se ikään kuin katsoo takaisin - vielä silloinkin, kun olemme jo lopettaneet kuvan katsomisen. (Brand & Pinchevski, 2013, 115). Roland Barthesin mukaan valokuvalla on ikään kuin kyky katsoa suoraan silmiin

(Barthes 1985, 117). Valokuvan synnyttämä kauhu ja lumoutuneisuus perustuvat varmuuteen ja tietoon siitä, että joku on ollut tai on yhä ja esimerkiksi maalaus, oli se kuinka todenmukainen tahansa, ei pysty ikinä samaan (emt., 85–86).

Maalaustaiteeseen vertaamisen lisäksi Barthes peilaa valokuvaa kirjoitettuun kieleen. Barthesin mukaan kieli on luonnostaan fiktiivistä ja kielen onnettomuus on juuri sen kyvyttömyydessä todistaa alkuperäisyyttään. Jokainen valokuva puolestaan on läsnäolon todistuskappale. (Emt., 93). Valokuvan erityisyys tilanteen tulkkina on myös sen kyvyssä kertoa tapahtumista kieltä moniulotteisemmin. Meillä voi esimerkiksi olla sellaisia näköaistimuksia, jotka eivät jäsenny kielen symboliseen järjestelmään (Seppänen 2001, 36–37). Janne Seppänen ottaa esimerkiksi värit, joita näemme huomattavasti enemmän kuin pystymme nimeämään. Sama pätee kuvien herättämiin tunteisiin: "...maalaus voi herättää tunnetiloja, joista vain pieni osa taipuu kielelliseksi ilmaisuksi". (Emt., 37).

Valokuva on siis eri tavalla tunteisiin vetoava esitys, kuin teksti tai maalaus. Kenties siksi valokuvia on yleisesti käytetty välineenä omantunnon herättämiseksi (Sontag 1977, 64). Susan Sontag käsittelee Valokuvauksesta -teoksessaan amerikkalaista valokuvaa. Hän mainitsee dokumentti-valokuvauksen perinteisen viehtymyksen köyhiin ja osattomiin, kansakunnan unohdettuihin kansalaisiin. Sontag ottaa esimerkiksi Kansallisen lapsityövoimakomitean palkkaaman Lewis Hinen puuvillatehtaissa, sokerijuurikaspelloilla ja hiilikaivoksista työskentelivistä lapsista ottamat valokuvat, jotka saivat lopulta lainsäätäjät kieltämään lapsityövoiman käytön. Myös kuuluisan, Yhdysvaltojen vähätuloisten ryhmien elämästä raportoivan FSA - projektin yksi tehtävä oli tuoda tietoa esimerkiksi siirtotyöläisten ja vuokraviljelijöiden asemasta, jotta virkamiehet voisivat miettiä, miten huonossa asemassa olevia voisi auttaa. (Emt., 64).

Toisaalta Sontag nostaa tässä yhteydessä esille valokuvan rosvoilua muistuttavan ominaispiirteen. Hän kirjoittaa, että "moralistisimmillaankin dokumenttivalokuvien pyrkimys paljastaa epäkohtia myös heijastaa halua vieraan todellisuuden alistamiseen." (Sontag 1977, 62–64). Sontag asettaa suurennuslasin alle valokuvan herättämän tunnereaktion, joka ei ole vai myötätuntoa ja halua auttaa. Susan Sontag on epäillyt useissa kirjoituksissaan valokuvan kykyä välittää inhimillistä, usein kaukaista, kärsimystä niin, että se vaikuttaisi esimerkiksi katsojan poliittisiin arvioihin. Hän on sanonut valokuvaa "kutsuksi sentimentaalisuuteen" ja katsonut, että tämä tunnesidos häiritsee kuvien esittämien tapahtumien merkityksen ja arvon pohtimista, kuten Anu Koivunen avaa Sontagin tekstejä artikkelissaan *Vielä kerran, tunteella: Camp, poliittisen modernismin perintö ja affek-*

*tiivisuuden ongelma*. (Koivunen 2007, 179). Koivunen katsoo, että Sontagin perusanalyysi valokuvasta on kutakuinkin se, että ”kuvien kyllästävässä maailmassa kuvien shokkiefektit kliseytyvät ja estetisoituvat, katsojat turtuvat niihin, ja kulutuskulttuurissa toisten kärsimyksestä tulee eräänlaista kulutustavaraa” (Koivunen 2007, 179; ks. myös Sontag 2003, 23, 81–83). Sontag siis asettaa vastakkain ymmärryksen ja tunteen (Koivunen 2007, 180). Tämä näkemys haastaa oletukseni siitä, että valokuvalla olisi erityinen kyky välittää viestiä inhimillisestä kärsimyksestä ja että valokuva olisi poikkeuksellisen vahva representaatio. Käsittelen valokuvan ja kameran toiseutta tuottavia ominaisuuksia myöhemmin tutkielmassani (ks. luku 3.4.3.).

Valokuvan tunteisiin vetovaan voimaan liittyy olennaisesti valokuvan synnyttämä uniikki aikakäsitys, jonka avaaminen on tutkimukseni ytimessä. Kuten mainittua, ”valokuvan voima on siinä että se pitää tarkastelulle avoimina hetket, jotka normaali ajankulku välittömästi syrjäyttää” (Sontag 1977, 108). Roland Barthes on todennut, että valokuva saa meidät siirtymään menneeseen aikaan (Seppänen 2001, 8). Valokuvan kautta meillä on siis ikkuna auki menneisyyteen, vaikka samalla olemme tässä ja nyt.

Kuvajournalismin ja graafisen suunnittelun professorina toiminut, yhteiskuntatieteden tohtori Hannu Vanhanen tutkii lisensiaatintyössään *Kuoleman kuvat* (1992) valokuvan ja kuoleman suhdetta. Vanhanen käsittelee työssään kuoleman kuvia, mutta mielestäni hänen havaintonsa pätevät myös muihin inhimillisen kärsimyksen kuviin. Kiinnostavaa oman tutkimukseni kannalta on ennen kaikkea Vanhasen esille tuoma ajatus siitä, että ”valokuvan suhde kuolemaan on sidoksissa sen aika-paikka-suhteen luonteeseen”.

Vanhanen on Barthesinsa lukenut ja tuo havainnollistavasti esille Roland Barthesin (1985) esittelemän valokuvan ja kuoleman suhteen, joka tarkoittaa toisaalta valokuvaa, joka esittää kuolemaa ja toisaalta sitä, että valokuva itsessään on kuin kuollut hetki. (Vanhanen 1992, 34). Valokuva on yhtä aikaa kuva elämästä ja kuolemasta. Barthes on puhunut valokuvaajista *kuoleman asiamiehinä*, millä hän tarkoittaa sitä, että kaikki valokuvat ovat syntytapansa takia kuoleman kuvia. (Barthes 1985, 98) Valokuvaaja taltioi hetken, joka ei enää palaa - paitsi valokuvan kautta.

Valokuva on aina ”tässä ja nyt”, mutta se on samaan aikaan mennyttä ja tulevaa aikaa, kuten Vanhanen toteaa tiivistäen (Vanhanen 1992, 34). Tässä Vanhanen viittaa Barthesiin, joka pohtii valokuvan olemusta Valoisa huone -klassikkoteoksessaan seuraavasti:

*“...valokuvauksessa en voi koskaan kieltää, etteikö kohde olisi ollut paikalla. Tähän liittyy kaksoismäärittys: sekä todellisuuden että menneisyyden tuottama. Ja koska tämä pakko on olemassa vain valokuvassa, meidän on fenomenologisen reduktion näkökulmasta nähtävä siinä valokuvauksen varsinainen olemus, sen noema.”* (Barthes 1985, 82–83).

Ilman todellista esinettä ei olisi valokuvaa, Hannu Vanhanen huomioi Barthesin ajatusta mukaillen (Vanhanen 1992, 33). Barthesin mukaan valokuva ei koskaan erotu siitä, mitä se esittää (Barthes 1985, 11). Tämä on yksi valokuvan uniikeista vahvuuksista tiedotusvälineenä. Valokuva toistaa mekaanisesti jotain sellaista, joka ei voi enää toistua sellaisena, kuin se kerran on valokuvassa ollut (Barthes 1985, 10). Valokuvan voi ajatella näin ollen olevan todiste siitä, mitä on kerran ollut. Barthesin ajatusta lainaten: “Valokuva ei (välttämättä) kerro sitä, *mitä ei enää ole*, vaan...sen *mikä on ollut* (emt., 9). Ymmärrän Barthesin ajatuksen niin, että kohde on enemmän elossa kuin kuollut valokuvan kautta, sillä valokuva ei kerro varmuudella, että jotakin ei enää ole, vaan pikemminkin avaa mahdollisuuden sille, että joku tai jokin on ollut. Tämä liittyy kaiketi juuri valokuvan kykyyn avata mahdollisuus läsnäololle.

Valokuvien kiehtovuuteen liittyy olennaisesti niiden kuolevaisuudesta muistuttava ominaisuus, ja myös siksi ne Susan Sontagin näkemyksen mukaan vetoavat tunteellisuuteen (Sontag 1977, 71). Inhimillisen kärsimyksen näkeminen valokuvassa häiritsee pitkään - ei pelkästään katsomisen ajan. Valokuva on väkivaltainen täyttäessään katseen väkisin (Barthes 1985, 97). Tilannetta ei helpota se, että, kuten Barthes jo vuosikymmeniä sitten totesi, kuvia on nykyisin kaikkialla ja ne tulevat maailmalta meille ja silmiemme eteen pyytämättämme (emt., 22).

Vanhasen työn johdannossa käy selväksi, että valokuvan ja kuoleman, laajemmin ajateltuna inhimillisen kärsimyksen, suhdetta on sivuttu useissa tutkimuksissa, mutta ehyttä tutkimustraditiota ei ole olemassa, vaikka eteenpäin on menty sitten Vanhasen Kuoleman kuvat-painoksen ilmestymisvuoden 1992 jälkeen. Vastausten saaminen tutkimusongelmaani ei ole helppoa, mutta toivon osaa-vani kertoa jotain oleellista valokuvan ainutlaatuisesta aikakäsityksestä ja valokuvan kyvystä avata mahdollisuus läsnäololle. Roland Barthesin *Valoisa huone* on yksi ensimmäisistä tätä tutkielmaa varten lukemistani teoksista ja sen esille tuoma, minua kiehtova valokuvan aikakäsitys vaikuttaa epäilemättä tutkielmani päätelmiin. Barthes puhuu kuoleman kuvasta ja siitä, kuinka kuolevakin on elävä valokuvan kautta. Valokuva on “kuolleen esineen elävä kuva”. Kertomalla, että kohde on todella ollut olemassa, valokuva ikään kuin yllyttää meitä uskomaan, että kohde on edelleen elossa,

samalla kuitenkin siirtämällä kohteen ja tapahtuman menneisyyteen (*tämä-on-ollut*) valokuva kiusaa meitä. (Barthes 1985, 84–85). Pureudun tähän valokuvan ja kuvatun kohteen läsnäolon tuntuun seuraavassa luvussa, kun avaan inhimillisen kärsimyksen valokuvan sellaisia semioottisia ominaisuuksia, jotka vaikuttavat valokuvan kykyyn vaivata katsojaansa.



### 3 VALOKUVAN MERKKIKIELI

Valokuvan merkitykset rakentuvat kulttuurisissa käytännöissä, joissa sitä katsotaan, käytetään ja tulkitaan, Janne Seppänen toteaa. Ei siis ole olemassa mitään kontekstista irrallista, abstraktia ja yleistä valokuvaa, hän jatkaa. (Seppänen 2001, 8). Seppäsen mukaan valokuvilla itsellään on kyllä voimaa, mutta tuo voima muotoutuu aina kulttuurisissa merkityksissä. (Emt., 69). Kaikkia valokuvia kuitenkin yhdistää kameran sisälle syntynyt jälki, materiaallinen ydin. Materiaalisen ytimen toimintaa kulttuurissa ja yhteiskunnassa voidaan tarkastella monista eri teoreettisista lähtökohdista. (Seppänen 2014, 79). Seppäsen Levoton valokuva - kirjan innoittamana lähestyn tässä luvussa materiaalista ydintä semiotiikan näkökulmasta ja käytän indeksisyyden käsitettä, jonka rinnalla pohdin ikonisuutta. Käsittelen tässä luvussa valokuvan roolia vahvana, muista esityksistä poikkeavana representaationa.

Semiotiikka on tiede, joka tutkii merkkejä merkityksen muodostumisen näkökulmasta (Seppänen 2001, 175). Tutkimukseni tarkastelee siis valokuvan niitä semioottisia funktioita, jotka liittyvät ihmillisen kärsimyksen ja kuoleman kuvan katsomisen vaikeuteen ja valokuvan synnyttämiin tiedostomattomiinkin tunteisiin, jotka ovat sidoksissa valokuvan läsnä- ja poissaolon problematiikkaan.

#### 3.1 Kamera aikakoneena

Käsittelen tutkimuksessani ensisijaisesti valokuvaa, mutta on syytä tehdä katsaus myös kameraan. Sillä, kun katsomme valokuvaa, koemme samalla kameran (Seppänen 2014, 51). Oman tutkimukseni kannalta olennaista on avata Seppäsen (2014) näkemystä siitä, miten kamera jäsentää suhdettamme aikaan. Kamera on artefakti, jonka tehtävä on ohjata valoa, saada se järjestyseen näkyviksi ja tunnistettaviksi esityksiksi (emt. 91). Kamera tarjoaa, monien muiden artefaktien tavoin käyttäjälleen mahdollisuuden tunnepitoiseen kiinnittymiseen (emt., 31–32). Seppänen toteaa osuvasti kameran olevan kuin aikakone, joka siirtää valon piirtämän jäljen muodossa menneisyyttä nykyisyyteen ja nykyisyyttä tulevaisuuteen. Tämä läsnäolon ja poissaolon dynamiikka on valokuvaa koskevan ajattelun ytimessä. (Emt., 33).

Kameran luomaan poikkeukselliseen aikakäsitykseen viittaavat myös sanat, joita kamerasta ja kuvaamisesta käytetään. Kameralla laukaistaan ja tähdätään, englannin kielinen sana "shooting" viittaa ampumiseen ja aikoinaan kameraa ladattiin ennen laukaisua. Hannu Vanhasen lisensiaatintyössä *Kuoleman kuvat* (1992) on kuva valokuvauskivääristä vuodelta 1882. Valokuvauskiväärin kehitti ranskalainen Etienne-Jules Marey ja sillä pystyi ottamaan 12 kuvaa sekunnissa. Valokuvan ja kameran aika-paikka-suhteen luonteeseen liittyy myös Vanhasen esille ottama, alunperin Barthesin (1985) esittelemä valokuvan ja kuoleman suhde, joka tarkoittaa toisaalta valokuvaa, joka esittää kuolemaa ja toisaalta sitä, että valokuva itsessään on kuin kuollut hetki, kuten toin aiemmin esille (ks. 18). Vanhasen tapaan kiteyttäen: "valokuva on samalla kuva elämästä ja kuolemasta". Barthes puhuu valokuvaajista kuoleman asiamiehinä, millä hän tarkoittaa sitä, että kaikki valokuvat ovat syntytapansa takia kuoleman kuvia. (Vanhanen 1992, 34). Valokuvaaja ampuu kameralla hetken kuolleeksi. Niin ikään Sontag (1984) on puhunut kamerasta saalistamisen välineensä ja verrannut kameraa "sädepistooliin". (Vanhanen 1992, 48–49).

Laajemmin ajateltuna, Susan Sontag (1977, 115) on todennut, että "valokuvat ilmentävät jo olemassa olevia todellisuuksia, jotka vain kamera voi paljastaa." Saman vahvistaa Seppänen kirjoittaessaan, että kameralla on kyky korvata ja laajentaa näköaistia (Seppänen 2014, 33). Nämä huomiot liittyvät valokuvan mieltä vaivaavaan ominaisuuteen. Valokuvat onnistuvat kertomaan uudenlaista totuutta maailmasta ja auttavat ymmärtämään tapahtumia eri tavalla kuin muut esitykset, kuten maalaukset tai kirjoitettu teksti. Annetuista elementeistä luodaan siis kameran avulla jotain uutta - tuodaan esille uusi näkökulma, jonka vain kamera voi näyttää.

Kameran ominaisuuksiin liittyy myös sen aikaansaamat valtasuhteet ihmisten välillä. Seppänen puhuu katseen vallasta Levoton valokuva -kirjassaan kirjoittamalla "kameran mahdollistamasta katseen vallasta". Siinä kuvattava esineellistyy katsojan näkemisen ja halun kohteeksi vailla vuorovaikutuksen mahdollisuutta. (Emt., 51). Käsittelen kameran katsetta ja valtaa myöhemmin luvussa 3.4.3. (ks. 31).

### ***3.2 Materiaalinen ydin, indeksisyys ja ikonisuus***

Valokuva ei ole vain kuva, todellisen tulkinta; se on myös jälki, jotain suoraan todellisuudesta jäljennettyä, kuten jalanjälki, Susan Sontag kirjoittaa (1977, 143). Valokuvatessa kuvauksen kohde jättää digikameran kennolle valon maalaaman jäljen. Janne Seppänen nimittää tätä jälkeä materi-

aaliseksi ytimeksi. (Seppänen 2014, 8). Valokuva on siis jälki, indeksisyyden ja materiaalsen ytimen ydin (emt., 85). Valokuvaa ja sen herättämiä tunteita käsiteltäessä on siis syytä panna mer- kille, että kokemus jokaisesta meille merkityksellisestä kuvasta, jonka tulkitsemme valokuvaksi, on materiaalsen ytimen sävyttämä kokemus (emt., 102). Materiaalinen ydin sitoo valokuvan kuvaushetkeen ja -paikkaan ja muodostaa ”valokuvalla tukirangan, joka muilta kuvallisilta esityksiltä puuttuu”, Seppänen toteaa Levoton valokuva –kirjassa (2014, 8). Silti, vaikka valokuva syntyy valon piirtämänä, se on samalla läpikotaisin inhimillisen kulttuurin synnyttämä tuote, joka asettuu erilaisiin käytäntöihin (emt., 14). Seppänen esittää, että ”materiaalinen ydin aiheuttaa valokuvan läsnäolon ja poissaolon dynamiikan ja samanaikaisesti vahvistaa ja kyseenalaistaa valokuvallista representaatiota.” (emt., 23). Tämän ajattelun ytimessä liikkuu myös tutkimukseni inhimillisen kärsimyksen valokuvan vaivaavuudesta, kun käsittelen valokuvaa semiotiikan kautta.

Kuvallisen aistimuksen taustalla operoi siis oletus siitä, että kuvatut objektit ja tilanteet ovat jät- täneet jälkensä valokuvaan. Ajatus tästä materiaalisesta jäljestä aktivoituu, kun olemme tekemisissä valokuvien kanssa ja jopa silloin, kun pelkästään mietimme valokuvia. (Seppänen 2014, 86–87). On todennäköistä, että Seppäsen esityksen mukaisesti, juuri materiaalsen ytimen takia esimerkiksi kuva äidistäni on minulle erityinen kokemus siksi, että valokuva linkittyy poikkeuksellisella tavalla esittämäänsä asiaan. On olemassa kuitenkin myös tapauksia, joissa materiaalinen ydin ei välttämättä merkitse katsojalle mitään. Seppäsen mukaan ensimmäinen merkitys valokuvan materiaalisuuden vaikutuksille on se, että kuva tunnistetaan valokuvaksi ja että katsojalla on jokin intentionaalinen suhde siihen. (emt., 86–87). Valokuvat ovat siis samanlaisia kuin kaikki muutkin artefaktit, jotka voivat realisoitua kohdatessaan inhimillisen toimijan. Kun valokuvan materiaalinen ydin realisoituu kokemuksellisesti, siihen liittyy kohteen ”läsnäolon tuntu”. (Emt., 86) Materiaalinen ydin on valokuvan välttämätön edellytys ja juuri indeksisyys ”muodostaa perustan valokuvan muille semi- oottisille ominaisuuksille”, Seppänen katsoo. (Emt., 87).

Kuvat ovat siis indeksinen merkki paikallaolosta (Seppänen 2014, 91). John Fisksen mukaan in- deksimerkillä on suora, todellisuudessa oleva kytkös kohteeseensa, mistä syntyy yksi ero verbaal- ikielen ja valokuvan välille (Seppänen 2001, 178–179). Juuri ikonisuus ja indeksisyys ovat valokuvan omimpia semioottisia funktioita, jotka ovat verbaalitekstissä esillä vain harvoin (emt., 57). Seppänen avaa ikonisuuden ja indeksisyyden suhdetta Levoton valokuva –kirjassa seuraavalla tavalla:

*Valokuvassa indeksisyys synnyttää materiaalsen ytimen, mikä antaa ikonisuudelle poikkeuksellisen alkuperäisyyden tunteen. Vaikka indeksisyys ei edellytä ikonisuutta, se kuitenkin herättää halun ikonisuuteen, koska juuri indeksisyytensä vuoksi valokuva on kuva jostain kuvaushetkellä olleesta entiteetistä. Indeksisyys siis viettelee katsojaa hakemaan valokuvasta figuratiivisuutta, se puhuttelee katsojan halua nähdä selväpiirteisesti jotain, vapautua epäselvyydestä ja epätarkkuudesta. Tämä indeksisyyden piirre operoi katsojan puutteen, halun ja tunteiden alueella. Se myös edeltää valokuvan kulttuuristen merkitysten muodostumista, koska sekä kyky että halu nähdä edeltävät nähdä tulleen objektin merkitysten hahmottamista. (Seppänen 2014, 89-90).*

Voidaan siis sanoa, että valokuvassa indeksisyyden ja ikonisuuden dynamiikka tuottaa läsnäolon efektin (emt., 90). Indeksisyys liittyy myös pohdintoihin valokuvan totuudesta, sillä indeksisyyteen vedotaan helposti ikään kuin totuuden takeena (emt., 179).

Valokuva on materiaalsen kykynsä lisäksi indeksinen myös toisella tapaa; metonymisyytensä kautta. Valokuva on aina osa jostain laajemmasta kokonaisuudesta. Valokuvaan valittu osa edustaa näin ollen tätä itseään laajempaa kokonaisuutta. Kaksi valokuvan indeksistä funktiota toimivat eri tavalla. Vain metonyminen indeksisyys riippuu valokuvaajan valinnoista. Mutta, kuten Seppänen huomauttaa, molemmat liittyvät valokuvan totuustekijöiden muodostumiseen ja sen kautta siihen, “millaisia visuaalisia järjestyksiä valokuva ylläpitää ja vahvistaa”. Valokuvan ikonisuus, indeksisyys ja metonymisuus ovat siis sellaisia valokuvan semioottisia funktioita, joihin kytkeytyy valokuvan valtaan ja valokuvan totuuteen liittyvää problematiikkaa. (Seppänen 2001, 191). Valokuvan totuudesta käyty väittely on laajaa ja monitahoista ja vaatisi oman tutkimuksensa, joten en avaa valokuvan totuudesta käytyä keskustelua sen kummemmin tutkimuksessani.

### **3.3 Valokuva on vahva representaatio**

Representaatio voidaan määritellä lyhyesti merkityksen tuottamiseksi mielessämme olevien käsitteiden avulla, Seppänen viittaa Stuart Hallin tekstiin (Seppänen 2005, 82). Representaation yksi keskeinen ulottuvuus liittyy läsnä- ja poissaoloon, toteaa Seppänen (2014, 95). Juuri edellä käsitelty valokuvan materiaalsen ytimen tuo kuvauksen kohteen erityisen läsnäolevaksi, mikä tekee valokuvasta poikkeuksellisen esityksen maalaukseen tai piirustukseen nähden. Valokuva ei ole vain

kuvallinen representaatio, joka viittaa johonkin itsensä ulkopuoliseen vaan ”ulkopuolinen” on läsnä jälkenä itse valokuvassa. Seppänen kärjistää ilmiön toteamalla, että ”valokuvan katsoja ei oikeastaan tiedä kumman hän kokee, kuvauksen kohteen vai sen representaation”. Hän avaa paradoksin seuraavalla tavalla:

- 1. Kun valokuva ymmärretään poissaolevaa kohdetta esittäväksi representaatioksi, kohde on siinä kuitenkin läsnä materiaalisena jälkenä.*
- 2. Kun valokuva ymmärretään läsnä olevaksi materiaaliseksi jäljeksi kohteesta, valokuva representaationa saattaa kohteen poissaolevaksi.*

Valokuva on siis levoton representaatio, jossa läsnä- ja poissaolo voivat vuorotella. (Seppänen 2014, 96). Tämä nostaa esiin kysymyksen ajasta, kun kyseessä on valokuva representaationa. Valokuva on aina kuva menneestä, Seppänen kirjoittaa (emt., 99). Valokuva on artefakti, jossa kuvan katsomisen nykyisyys ja kuvan esittämä menneisyys kohtaavat, hän jatkaa. Tässä piilee myös inhimillisen kärsimyksen kuvan katsomisen vaikeuden ydin. Onnettomuus on tapahtunut jollekin muulle, jossakin toisessa paikassa ja ajassa, mutta silti kärsimys on läsnä kuvan katsojan elämässä juuri sillä hetkellä - ja vielä kauan katsomisen jälkeenkin. Ja kuten Seppänen kirjoittaa, valokuvan ajallinen ja tilallinen paradoksaalisuus ei ole hävinnyt digiajan myötä - mennyt on samalla kertaa läsnä nykyisyydessä ja poissa siitä (emt., 100). Tämä on kiehtova ja samalla vaivaava ajatus. Valokuva on vahva representaatio siksi, että materiaalsen ytimen mukanaan tuoma läsnäolo, indeksisyys, ja visuaalinen esittävyys, ikonisuus, vahvistavat usein toisiaan (emt., 100).

Materiaalsen ytimen, läsnä- ja poissaolon ongelman kautta, päästään käsiksi kuvajournalismin uskottavuuteen ja etiikkaan. Sillä valokuva on aina todiste paikallaolosta (emt., 101). Seppänen katsoo, että juuri materiaalsen ytimen mukanaan tuoma läsnäolo on samaan aikaan kuvajournalistisen representaation uskottavuuden tae ja sen keskeinen ongelma. Uskottavuuden säilyttämiseksi kuvajournalismin tekijöiden on säädeltävä, miten materiaalista ydintä saa käsitellä. (Emt., 101).

On syytä huomata, että, tehdessään jonkin tapahtuman materiaalisesti läsnäolevaksi, uutiskuva samalla etäännyttää kohteen. Valokuva antaa katsojalle mahdollisuuden seurata onnettomuuksia, soittaa ja katastrofeja ”re-presentaation takaaman etäisyyden päästä”. Tämän tyyppinen katsoja-asema herättää kysymyksiä valokuvallisen representaation mahdollistamasta tirkistelystä inhimillisen tra-

gediaan ja sen yksityiskohtiin. ”Valokuvassa esitetty on lähellä mutta samalla toivottoman kaukana!”, kuten Seppänen kirjoittaa. (2014, 102–103).

Vaikka haenkin materiaalsen ytimen sekä läsnä- ja poissaolon problematiikan ymmärtämisen kautta vastauksia inhimillisen kärsimyksen valokuvan katsomisen vaikeuteen, on myönnettävä, että päätelmien tekeminen on hankalaa. Kenties siksi, että kuten Seppänen huomauttaa: ”materiaalisesta ytimestä johtuva representaation epävakaus sisältää eräänlaista anarkistista ennakoimattomuutta, joka tuo haasteensa niin valokuvataiteelliseen, yhteiskuntatieteelliseen kuin filosofiseenkin valokuva-ajatteluun” (2014, 103).

### ***3.4 Muita kärsimyksen valokuvan käsitteitä***

#### **3.4.1 Denotaatio, konnotaatio ja myytti**

Roland Barthesin valokuvan tutkimukseen tuoma denotaation ja konnotaation käsitepari on yksi käytetyimmistä valokuvatutkimuksen työkaluista. Denotaatio on valokuvan ilmeisiä merkityksiä. Janne Seppäsen esimerkissä denotaatio tarkoittaa sitä, että kuvan jänis tunnustetaan jänikseksi. Jäniksellä on myös muita ominaisuuksia, se on hellyttävä ja pehmeä olento, Seppänen sanoo. Minulle jäniksen kuva tuo mieleen ruoan, jänis on lapsuudesta tuttua riistaruokaa ja maukasta luomulihaa. Kummassakin tapauksessa nämä jäniksen kuvasta syntyvät miellelyhtymät ovat Seppäsen kuvaamalla tavalla ”merkityksen ylijäämää”, johon konnotaatio perustuu. Konnotaatio on siksi merkittävä ja myös omassa tutkimuksessani tärkeä semioottinen funktio, että se kantaa mukanaan *kulttuurisia arvoja*. Seppänen lainaa Katseen voima -kirjassaan John Fiskeen (1992) määritelmää: (konnotaatio) ”kuva vuorovaikutusta, joka syntyy, kun merkki kohtaa käyttäjiensä tuntemukset tai mielenliikkeet sekä kulttuuriset arvot”. Kuvaaja voi vaikuttaa valokuvan konnotaatioihin esimerkiksi valotusta tai kuvakulmaa muuttamalla. (Seppänen 2001, 182).

Konnotaation käsite liittyy läheisesti myytin käsitteeseen ja koska myytti on yksi visuaalisten järjestysten olennaisista toimintamekanismeista (emt., 183), on minunkin syytä avata käsitettä. Lisäksi, tutkimusaineistoni huomioiden ja käsittelemääni hukkuneen pakolaispojan kuvaa ajatellen, myytti on yksi tutkimukseni keskeisimmistä käsitteistä. Seppänen määrittelee myytin Fiskeen (1992) ja Roland Barthesiin nojautuen: ”myytti on kertomus, jonka avulla kulttuuri selittää tai ymmärtää luonnon ja todellisuuden joitain puolia” (emt., 183). Kuvat toimivat paremmin juuri sil-

loin, kun ne symbolisoivat sosiaalisesti jaettuja konsepteja ja uskomuksia, eivät kertoessaan aiemmin tuntemattomasta asiasta (Zelizer 2010, 5).

Myytit voivat koskea vaikkapa miehen ja naisen rooleja yhteiskunnassa. Myytti on usein läpinäkyvä ja näkymätön. (Emt. 183). Yhteiskunnassa myytit ovat jo sen verran vakiintuneita merkityksiä, että maailmaa on vaikea ajatella ilman myyttejä (Seppänen 2005, 112). Aylan Kurdin kuolinkuva asettuu aikaisempien sodassa ja katastrofeissa kuvattujen kärsivien ja kuolleiden lasten kuvien joukkoon. Myyttisten kuvien merkitys ja miellelyhtymät ovat samankaltaiset tapahtuman ajankohdasta riippumatta. Toisaalta yhteiskunnan ja maailman muuttuminen vaikuttaa kuvan vastaanottoon ja miellelyhtymiin.

Merja Salo määrittelee myytit kuvajournalistisiksi jatkumoiksi, jotka syntyvät, kun kuvat toistavat vakiintuneiden kuvasymboleiden kompositioita ja teemoja (Salo 2000, 49). Teoksessaan Imageware Salo käsittelee myös uutiskuvan symbolista arvoa, johon syvennyn myöhemmin tutkimuksessani. Tässä kohtaa on kuitenkin syytä nostaa esille Salon vertaus, jossa hän toteaa seuraavalla tavalla:

*...ne (myytit) näyttävät luovan uutiskuville vielä uuden, symboleista poikkeavan tason. Ne ovat paitsi symboleita (tiettyjen uutiskuvien muistoja ja merkitsijöitä), myös jotain yksittäiset tapahtumat ylittävää. Jatkumoon liittyvä toisto ei ole yksittäisen kuvan historiallista toistoa vaan uusien versioiden tuottamista erilaisissa olosuhteissa tietystä arkkityyppisestä peruskuvasta. (Salo 2000, 49).*

Salo nostaa esille Claude Lèvi-Straussin ajatukset myytistä siksi, että ne ovat oleet usein lähtökohdana silloin, kun myyttejä tutkitaan semiotiikan näkökulmasta. Lèvi-Straussin teorian mukaan myytti muodostuu peruskertomusta varioivista versioista, jotka ”ruokkivat toisiaan ja vahvistavat perusmyyttiä” (Salo 2000). Elämä ja kuolema, voitto ja tappio, sivullisuus ja osallisuus ovat Salon mainitsemia kulttuurisia perusristiriitoja, joihin myytit liittyvät. Samat perusristiriidat tarjoavat myös selityksen myytteihin. Salo lainaa myös Hartleyta (1994, 28–30), jonka mukaan uutiset ovat yksi aikamme myyttisten kertomusten välittäjä. Salon mukaan uutisten myytit ovat siis ”historiallisiin tapahtumiin liitettyjä syvempiä käsitteellisiä arvoja ja merkityksiä”. Myytti antaa kuvattavalle tapahtumalla syvämerkityksiä. Myyttille tyypillistä on ajattomuus. Salo vertaa myyttiä jälleen symboliin toteamalla, että kun symbolit liittyvät historialliseen aikaan, myyttiset kuvat ovat ajattomia. (Emt., 50–51).

Myyttisyyden eduksi voi katsoa sen helpon tunnistettavuuden ja sisällön vakiintuneisuuden. Myyttisessä kuvassa on helppoja symboleja, jotka assosioivat tietyn tapahtuman, esimerkiksi lipunnoston voittoon. Toisinaan kuvat saattavat kuitenkin muodostua stereotyyppisiksi kuvauksiksi, joissa aika ja paikka katoaa. (Emt., 52). Tutkimuksessani käsiteltävänä olevan kuvan kohdalla tämä on syytä huomioida. Salo mainitsee stereotyyppisenä kuvana esimerkiksi nälkäisen lapsen. Kuvan ”nälkä” voi olla ajaton ja paikaton. Stereotyyppisenä jatkuva kuvasto nälkäisestä lapsesta ei siten välttämättä lisää ymmärrystämme yksittäisistä kriiseistä ja niiden taustalla vaikuttavista prosesseista. Mutta, kuten Salo mainitsee, ”kuvat täyttävät kyllä välittömän tehtävänsä tuottaessaan katastrofiapuun riittävän tunnereaktion katsojissa.” (emt., 52). Näin voisi ajatella myös Lähi-idän pakolaiskriisin ikoniksi nousseesta kuvasta: emme välttämättä ymmärtäneet kriisistä tai sen taustoista enempää, mutta kuva herätti auttamisen halun. Kuvan nähtyään poliitikot ja yksityiset ihmiset kertoivat havahtuneensa ja että he tämä kuvan seurauksesta päättivät auttaa pakolaisia esimerkiksi toimittamalla vaatteita turvapaikanhakijoille.

Salo listaa Ritchin (1998, 170) seitsemän stereotyyppistä hahmoa, joita kuvajournalismi suosii: liike-elämän johtaja, sureva leski, seksikäs tähtönen, väkivallan uhri, vähemmistö edustaja, menestynyt urheilija ja nälkäinen lapsi. Stereotyyppisyys ei kuitenkaan ole yksioikoisesti negatiivinen seikka kuvajournalismissa, vaan voidaan myös ajatella, että journalistinen toisto tuo esiin syvämerkityksiä ja siksi myyttiset jatkumot voivat olla myös hyvä ja ymmärtämistä helpottava asia. (Emt., 52). Salon mukaan tällaiset ”myyttiset oppositiot” ja niihin perustuvat kuvajatkumot osoittavat, että uutisilla on uutuutensa ja firstness-laatussa rinnalla myös toinen, syklisen jatkuvuuden piirteensä. (emt., 53). Voidaan ennustaa esimerkiksi, että hukkuneen pakolaispojan kuva jää osaksi samankaltaisten kuvien jatkumoa ja omaa siksi pitemmän elinkaaren kuin joku toinen pakolaiskriisin uutiskuva.

### 3.4.2 Ikoni ja symboli

Semioottisesti kuvattuna ikonisuus tarkoittaa, että merkki muistuttaa jollain tavoin esittämäänsä asiaa (Seppänen 2005, 130). Käsittelin tätä semioottista ikonisuutta jo luvussa 3.2 (ks. 21). Tässä luvussa puolestaan keskityn siihen, mitä tarkoitetaan, kun valokuvasta tulee ikoninen tai jonkin itseään laajemman tapahtuman symboli, kuten hukkuneen pakolaislapsen Alan Kurdin kuvasta tuli Euroopan pakolaiskriisin symboli.



Nick Utin kuvaama Vietnamin sodassa napalmhyökkäystä pakeneva alaston tyttö (ks. esim. Salo 2000 s. 33), Kevin Carterin vuonna 1993 Sudanissa kuvaama nälkäänäkevä sudanilainen pallomahainen lapsi, jota korppikotka vaanii, hukkunut pakolaispoika Turkin rannikolla. Kaikki nämä kuvat ovat oman aikansa kriisien symboleiksi ja ikonisiksi kuviksi nousseita valokuvia. Mikä tekee kuvasta ikonisen tai symbolin, entä miten käsitteet symboli ja ikoni eroavat toisistaan?

Merja Salo sivuaa semiootikko Charles Peircen symbolikaavaa. Historiallisen tapahtuman muistona toimiakseen uutiskuvan tulee muuttua symboliksi, erityiseksi semioottiseksi merkkityypiksi. Symbolilla on sopimuksenvarainen merkitys. Kohteen ja merkin suhde perustuu symbolissa sopimukseen, ei kaltaisuuteen eli ikonisuuteen ja kausaalisuuteen eli indeksisyyteen. Symboliin liittyy merkinä merkityssisältö yhteisen kulttuurisen sopimuksen perusteella. Symboli on visuaaleista merkeistä lähimpänä verbaalista kieltä. Peircen mukaan symbolin sopimuksenvaraisuus perustuu joko hankittuun tai myötäsyntyyseen tapaan. (Salo 2000, 31).

Uutiskuvasta puhuttaessa symbolinmuodostus tarkoittaa Salon mukaan sitä, että ”kuvan ja tapahtuman vastaavuudesta ja merkityksestä syntyy yhteisesti hyväksytty ja laajasti tunnettu ja tunnustettu kulttuurinen sopimus.” Silloin kuva on saanut semioottisen symbolin statuksen ja vakiintunut merkitsemään tiettyä historiallista tapahtumaa. Symbolien merkitys kasvaa niiden käytön ja kokemuksen myötä, symbolien levitessä ja tullessa yhä tunnetummiksi, Salo selittää Peircen esimerkin mukaan. Siksi toisinaan käyty keskustelu kuva autenttisuudesta tai aitoudesta on tavallaan turha – kuvasta voi tulla symboli, vaikka se ei olisi kaikilta osin totta. (Emt., 31–32).

Symbolisen aseman saanut kuva toimii Salon sanoin ”...sekä visuaalisesti että emotionaalisesti muistona oman aikamme tärkeistä uutistapahtumista.” Salo (2000) nostaa esille Goldbergin vuonna 1991 esittämän kritiikin, jonka mukaan länsimaissa ei ole viime aikoina syntynyt yksittäisiä uutiskuvasyboleja. Tämän voidaan ajatella johtuvan muun muassa siitä, että monissa tapahtumissa on massiivinen mediaseuranta ja eri välineet ja mediat tuottavat samankaltaista kuvaa tapahtumista. (Emt., 32–33). Salon mukaan symbolinen yhteys kuvan ja tapahtuman välillä voi myös heiketä ja lakata (emt., 33).

Salo esittelee Imageware-teoksessaan erilaisia symbolisen roolin saaneita uutiskuvia. Joistakin kuvista on useita, eri kuvaajien ottamia versioita, kuten Kiinan kevään 1989 demokratialiikkeen symboliksi nousseesta tapahtumasta. Salon esittelemät kolme kuvaa esittävät kaikki yksittäisen kiinalaisen astumista panssarivaunujen jonon eteen Taivaallisen rauhan aukiolla Beijjingissä. Edellä

esitelty Goldbergin näkemys ”joukkotallennuksesta” käy hyvin ilmi Salon esimerkissä. Tapahtumaa seuraaman tullee tiedotusvälineillä on sama näkökulma tilanteeseen. Kuvat poikkevat kuitenkin hieman toisistaan muun muassa rajauksen takia. Salon mukaan periaatteessa kaikilla näillä kuvilla olisi ollut mahdollisuus vakiintua tapahtuman symboliksi, mutta yksi, Charlie Colen ottama kuva on noussut tunnetuimmaksi toiston ja kuvan saamien palkintojen vuoksi. (Emt., 36). Juuri toisto ja julkisuus vaikuttavat olevan tärkeitä ominaisuuksia valokuvan symboliksi muodostumisen prosessissa.

Vaikka symbolisyys sinänsä ei edellytä uutiskuvalta ”firstnesiä” monissa tunnetuissa symboleiksi nousseissa uutiskuvissa ”firstness toteutuu tapahtuman avainhetken dramatiikkana” (emt., 40). Tällainen kuva on hukkuneen pakolaispojan kuva. Symbolikehitykseen liittyvä toisto ei välttämättä rajoitu journalistiseen kontekstiin, Salo kirjoittaa (emt., 40). Tämän todistaa Alan Kurdin kuolinkuva, joka levisi ennen kaikkea sosiaalisessa mediassa. Salo käsittelee Imageware-teoksessaan myös kansallisia, symbolin statuksen saaneita uutiskuvia. Esimerkiksi suossa sauvojen kanssa harjoitteleva hiihtäjäkarpaasi Mika Myllylä Hannes Heikuran kuvassa on tällainen. Samoin Erkki Laitilan kuva turvamiesten taluttamasta presidentti Urho Kekkosesta Tamminiemen pihatiellä vuonna 1981 on aikansa symbolinen kuva. Kekkosesta otetun talutuskuvan ajatellaan ”lopettaneen Kekkosen valtakauden symbolisesti”, kuten yksi Salon haastattelemissa kuvaajista totesi. (Emt., 41–45). Vuoden 2015 Lähi-idän kriisistä voidaan myös poimia uutiskuvia, jotka saattavat myöhemmin nousta kansallisiksi, aikaansa kuvaaviksi symbolisiksi kuviksi Suomessa. Marraskuussa seuraamassani Poliittisen valokuvan festivaalin keskustelutilaisuudessa nostettiin esiin ensimmäisessä Rajat kiinni – mielenosoituksessa otettu kuva (kuva 2), jonka voisin ajatella nousevan turvapaikanhakijakriisin yhdeksi symboliksi Suomessa. Tällainen kuva voisi olla myös Lahdessa kuvattu (kuva 3), Ku Klux Klaaniin viittaava huppupäinen mies.



Maahanmuuttoa vastustava mielenosoitus sulki valtakunnanrajan ylittävän Krannikadun mielenilmauksen ajaksi Torniossa.

Kuva 2 Kuvakaappaus: Pohjolan Sanomat / Emma Taipale



Joitain kymmeniä ihmisiä osoitti mieltään turvapaikanhakijoiden tuloa vastaan Hennalan ex-varuskunnan portilla Lahdessa 24. syyskuuta. Kuva: Heikki Ahonen / Yle

Kuva 3 Kuvakaappaus: Yle / Heikki Ahonen

Esittelen myöhemmin mediatekstejä, jotka koskevat Lähi-idän pakolaiskriisin tunnettua kuvaa hukuneesta syyrialaislapsesta. Edellä esitellyn symboli – käsitteen lisäksi tutkittavana olevissa teksteissä suositaan sanaa *ikoni*. Turo Uskali listaa ikonisen mediakuvan piirteitä kuvajournalismin tutkijan David D. Pelmutterin tekemän erittelyn avulla. Pelmutter luonnehtii mediaikoneiksi nousseita kuvia sellaisiksi kuviksi, jotka ovat tunnettuja tai kuuluisia. Ikoni kuvasta tulee, kun se tunnistetaan, vaikka siihen liittyvää tapahtumaa ei välttämättä muistettaisikaan. Ikonisten kuvien kohteena ovat usein jo lähtökohtaisesti tunnetut hahmot, eivät kuitenkaan aina. Ikoniset kuvat ovat journalistisin kriteerein valittuja kuvia, jotka kuvaavat ”tärkeitä tapahtumia”, kuten merkityksellisiksi koettuja yhteisöllisiä tapahtumia ja historiallisia tilanteita. Luonteeltaan ikoniset kuvat ovat Uskalin esittelemien pointtien mukaan metonyymisiä eli tiivistäviä eli ikoniset kuvat kuvaavat jotakin itseään, kuvassa olevaa, laajempaa kokonaisuutta, yhteiskunnallista ilmiötä tai kulttuurista tapahtumaa. (Uskali 2007, 127).

Ikoniset mediakuvat hyödyntävät vanhoja myyttejä ja kulttuurisia arkkityyppejä, jotka voidaan tunnistaa hyvin erilaisissa yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa ympäristöissä. Ikonista kuvaa saattaa myös luonnehtia huomiota herättävä visuaalinen sijoittelu, mihin viittaa esimerkiksi valokuvaukseen liittyvä ratkaiseva hetki –termi. Myös toisto voi tehdä kuvasta ikonisen, kun useat eri mediat julkaisevat samaa kuvaa eri yhteyksissä ja antavat sille arvoa ja merkityksellisyyttä nostamalla kuvan etusivulle tai ykkösuutiseen. Toiston lisäksi monistus eli kuvan käyttö eri välineissä lehtikuvana, videossa jne. vahvistaa kuvan asemaa ikonisena kuvana. (Uskali 2007, 127). Tällaisia ikonisen mediakuvan piirteet täyttäviä kuvia ovat esimerkiksi kuvat keskitysleireiltä, Hiroshiman ja Nagasakin ydinpommien aiheuttamamasta sienipilvistä, Kennydyn murhasta, kuva napalmin polttamasta alastomasta viestamilaistytöstä Phan Thi Kim Phucista, Etiopian nälkäänäkevistä ihmisistä otetut kuvat, Berliinin muurin murtuminen, nälkään kuoleva korppikotkan vaanima lapsi Sudanista, Ruandan kansanmurhan kuvat, Aasian tsunamista tai New Orleansissa riehuneesta hirmumyrky Katrinasta ja tuhoista otetut valokuvat. (Emt., 128). Kuten edelle listatuista kuvista voi päätellä juuri sodat, tragediat ja katastrofit ovat usein uutisikonien lähteitä (emt., 129). Monet Uskalin erittelemät ikonisen kuvan piirteet sopivat myös Alan Kurdin kuolinkuvaan.

### 3.4.3 Toiseus – ”the West and the Rest”

Kirjallisuusteoreetikko ja kulttuurikriitikko Edward Said esitti jo vuonna 1978 klassikkoteoksessaan *Orientalismi*, että länsi on käyttänyt itäistä maailmaa ”toiseuden” tuottamiseen ja näin rakentanut

omaa identiteettiään (Korpiola & Nikkanen 2012, 25). *Toiseus* käsitteenä viittaa “vieraasta, oudosta tai tuntemattomasta erottautumiseen”, kuten Esa Väliverronen ja Janne Seppänen kirjoittavat. Erottautumalla “toinen” asetetaan heikompaan ja alistettuun asemaan. (Seppänen & Väliverronen 2012, 106). Toiseuden käsitteen avaaminen on tutkimukselleni olennaista, koska hukkuneen pako-laispojan kuvan kohdalla käytiin paljon keskustelua siitä, onko kuolleen lapsen kuvan julkaisemi-nen sallittavampaa, kun uhri ei edusta omaa kulttuuriamme. Olisiko länsimaisen, saatika suomalaisen hukkuneen lapsen kuvaa julkaistu ja jaettu samalla volyyymillä? En usko, että olisi. Tässä luvussa pyrin avaamaan valokuvan toiseutta tuottavaa ominaisuutta.

Kuten Susan Sontag jo vuonna 1977 huomioi, siellä, missä on sotaa, onnettomuutta ja inhimillistä kärsimystä, on myös kameroita ja valokuvaajia. Sota ja valokuvaus, onnettomuudet ja valokuvaus, inhimillinen kärsimys ja valokuvaus tuntuvat erottomattomilta (Sontag 1977, 156). Näin on edel-leen ja enenevässä määrin, sillä valokuvauksesta on tullut hyvin tavallista ja kuvallisuus on kaikki-alla. Sontag kuvaa mielestäni osuvasti länsimaisen yhteiskunnan halua kuvata yhteiskuntamme ulkopuolisia kriisejä kirjoittamalla seuraavasti:

*...yhteiskunta, jota ohjaa pyrkimys olla koskaan kokematta puutetta, epäonnistumista, kurjuutta, kipua ja pahoja sairauksia sekä jossa kuolemaa ei pidetä luonnollisena ja väistämättömänä vaan julmana ja ansaitsemattomana onnettomuutena, synnyttää val-tavaa uteliaisuutta näitä tapahtumia kohtaan – uteliaisuutta, jota valokuvaus osaksi tyydyttää.* (Sontag 1977, 153).

Omasta kulttuurista eroavaan maailmaan tutustuvilla valokuvaajilla ja journalisteilla on epäilemättä taustalla yleensä aito halu auttaa, mutta vaarana on, että esimerkiksi kuvajournalisti itselleen tuntemattomaan kulttuuriin tutustuessaan tuottaa *toiseutta*. Susan Sontag huomauttaa, että yhtä paljon kuin kuvat herättävät myötätuntoa, ne vähentävät sitä ja ikään kuin etäännyttävät tunteet (emt., 106).

Mainitsin tutkimelmani johdannossa Susan Sontagin epäilykset valokuvan kyvystä välittää inhimil-listä kärsimystä. Sontagin pohdinnat liittyvät tässä luvussa käsittelemääni toiseuteen. Kärsimyksen kuvan kohdalla toiseus yhdistyy esimerkiksi valokuvan kykyyn etäännyttää kuvaa katsovan tunteet. Vaikka läntisen median ja valokuvaajan pyrkimykset olisivat epäkohtien paljastaminen ja viime kädessä huonojen olosuhteiden parantaminen, valokuva voi alistaa tätä meille vierasta todellisuutta. (Sontag 1977, 62–64). Valokuva ei näin ollen aina herätä empatiaa ja auttamisen halua, vaan voi

toimia myös aivan päinvastaisesti. Voimme katsoa valokuvaa mukavasti kotisohvalta ja ajatella, että tuo ei koske “meitä”, vaan “heitä”. Toisekseen kaukainen kärsimys ei tunnu välttämättä kauhean pahalta, koska yhdistämme kuvan sellaisten kuvien ja tapahtumien joukkoon, jotka tapahtuvat jossain tuolla, eivät täällä, heille, ei meille. Hukkuneen pakolaispojan kuva tuli kuitenkin lähemmäs kuin useimpien ei -läntisten kärsimystä kokeneiden ihmisten kuvat. Miksi, sitäkin pohdin myöhemmin analyysiosuudessa.

Susan Sontag kirjoittaa, ehkä hieman kärjistäen, *humanistisen käsityksen harhakuvasta* (emt., 108) ja kritisoi yleistä käsitystä siitä, että valokuvat edesauttaisivat ymmärtämistä ja suvaitsevaisuutta. Hän perustelee kritiikkiään sillä, että vaikka valokuvauksen korkein tavoite on tehdä ihminen ymmärrettäväksi ihmiselle, valokuvat eivät itse asiassa selitä mitään, ne vain toteavat. Hän ei usko, että näkeminen valokuvien avulla toisi ymmärrystä, vaan että se pikemminkin ”tosiasiassa ruokkii omistushaluista suhdetta maailmaan, joka hellii esteettistä tietoisuutta ja edistää emotionaalista loitontumista.” (108).

Sivusin toiseutta jo luvussa “Kamera aikakoneena” toteamalla, että kameran ominaisuuksiin liittyy sen aikaansaamat valtasuhteet ihmisten välillä. Seppäsen mainitsema kameran mahdollistama *katseen valta* saa aikaan sen, että kuvattava esineellistyy katsojan näkemisen ja halun kohteeksi vailla vuorovaikutuksen mahdollisuutta. (Seppänen 2014, 51). Seppänen ei viittaa suoraan tässä luvussa käsittelemääni toiseuteen, mutta mielestäni tämä “kameran mahdollistama katseen valta” saa aikaan sen, että toiseutta on helppo tuottaa, usein kuvaajan tai julkaisijan sitä tiedostamatta, kameran ja kuvajournalismin kautta. Toiseuteen liittyy vahvasti myös valta itsessään. Stuart Hall on kirjoittanut median tavoista tehdä jakoa “meidän” ja “muiden” (“the West and the Rest”) välille (Hall 1999, 77). Yksi jako on Saidinkin mainitsema idän ja lännen ero, ja laajemmin ajateltuna länsi ja ei-länsi. “Länsi” ei ole maantieteellisesti muodostunut, vaan historian ja diskurssien muovaama käsitys läntisestä yhteiskunnasta, jota ei-läntinen ei ole. Käsite lännestä on muodostunut pikku hiljaa eurooppalaisten tekemistä ensimmäisistä löytöretkistä asti. (Seppänen & Väliaverron 2012, 105–106).

Stuart Hallin sanoin ajatuksemme “idästä” ja “lännestä” eivät ole vapaita myyteistä ja fantasioista ja käytämme itä- ja länsi -sanoja kuvaamaan tiettyntyyppistä yhteiskuntaa eli esimerkiksi tiettyä kehitystasoa. (Hall 1999, 77–78). “Läntisen” yhdistämme yhteiskuntaan, joka on *kehittynyt, teollistunut, kaupungistunut, kapitalistinen, maallinen ja moderni*, Hall luettelee (emt., 78). Sana “läntinen” on Hallin mielestä käytännössä synonyymi sanalle “moderni” (emt., 79). Hallin jaottelun mukaan “län-

si” käsitteenä toimii neljällä tavalla. Se tekee ensinnäkin mahdolliseksi yhteiskuntien luokittelun eri kategorioihin: “länsi” ja “ei-länsi”. Toiseksi “länsi” on joukko kuvia ja tiivistää joukon erilaisia piirteitä yhteen kuvaan. Kolmanneksi “länsi” luo vertailumallin, jonka avulla voimme vertailla yhteiskuntia sen mukaan, kuinka läntisiä ne ovat. “Lännen” käsite auttaa siis selittämään eroa yhteiskuntien välillä. Neljäntenä Hall mainitsee, että “länsi” tarjoaa arviointiperusteet, joiden avulla yhteiskuntia asetetaan järjestykseen ja joihin liittyy voimakkaita negatiivisia ja positiivisia mielikuvia. Esimerkiksi “länsi” on moderni ja “ei-länsi” on alikehittynyt. (Emt., 79). Hallin jaottelu sopii tutkimukseni yhdeksi työkaluksi, koska katson hukkuneen pakolaispojan kuvaa lännestä käsin ja analysoin kuvan merkityksiä läntisessä mediassa käydyin keskustelun avulla. Lienee kuitenkin syytä todeta tässä, että toiseuden käsite on aina kulttuurisidonnainen ja että on olemassa toisenlaistakin toiseutta ja myös lännen sisäistä toiseutta. Esimerkiksi juutalaisia ja naisia on “ulos suljettu” ja näin tuotettu Euroopan sisäistä “toiseutta”. (Emt., 83). Omassa tutkimuksessani käsittelen, toiseuden käsitettä avatessani, ensisijaisesti lännen valokuvien avulla synnyttämää ja ylläpitämää toiseutta. Käsite on tutkimukseni kannalta siksikin mielenkiintoinen, että hukkuneen pakolaispojan kuvan kohdalla se sekä toimii että ei toimi. Tarkoitan täällä sitä, että pakolaispoika edustaa vierasta kulttuuria ja toista, mutta toisaalta poika on länsimaisen vaatetuksensa ja habituksensa vuoksi meille läntisille myös läheinen ja pystymme samaistumaan häneen tai hänen vanhempiansa ja kärsimys muuttuu tunnistettavammaksi ja läheisemmäksi, henkilökohtaisemmaksi.

Seppänen ja Väliverronen käsittelevät Mediayhteiskunta –kirjassa (2012) Helsingin Sanomien reportaasia maanjäristyksen jälkeisestä Haitista. Yhdessä kuvassa nuori paikallinen nainen saippuoi itseään väliaikaisen kotinsa ulkopuolella. Helsingin Sanomat sai kuvasta paljon palautetta. Palautteessa kysyttiin muun muassa, onko lehdellä eri standardit länsimaisen ja ei -länsimaisen ihmisen, tässä tapauksessa vähäpukeisen nuoren naisen kuvaamiseen. Lehti ei vastannut lukijan varsinaiseen kysymykseen, vaan vetosi siihen, että heillä oli kuvattavan lupa kyseisen valokuvan julkaisuun. Seppänen ja Väliverronen vastaavat kysymykseen lehteä paremmin ja toteavat, että on epätodennäköistä, että suomalaisessa mediassa julkaistaisiin vastaavia kuvia nuorista naisista, jos samanlainen katastrofi tapahtuisi täällä. Tällaiset kuvat koettaisiin helposti yksityisyyttä loukkaaviksi.

*Kehittyvien maiden hätää ja körsimystä siis todellakin kuvataan eri tavalla kuin “meille” läheistä ja tuttua todellisuutta. Tällainen journalismia on yksi toiseuden tuottamisen muoto. (Seppänen&Väliverronen 2012, 107).*

Alan Kurdin kuolinkuva toistaa toiseuden toteutumista ja korostaa lännen ja muun mailman eroja, sillä kuvaa kuolleesta suomalaislapsesta ei varmasti julkaistaisi. Samalla pakolaispojan kuva onnistui kuitenkin enemmän koskettamaan kuin kauhistuttamaan. Toiseus ei vaikuta siinä mielessä toteutuneen Alanin kuolinkuvan kohdalla, että se sai aikaan poikkeuksellisen paljon toimintaa ja innosti ihmiset auttamaan. Käsittelen syitä tähän seuraavassa, Barbie Zelizerin uutiskuva-analyysia avaavassa luvussa ja myöhemmin analyysi-luvussa (luku 6).



## 4 HETKI ENNEN KUOLEMAA

Valokuvassa on yhtä aikaa läsnä menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus. Kuvassa esiintyvän henkilön kohtalo mietityttää: miten hän on tilanteeseen joutunut, mitä tapahtui kuvanottohetkellä ja mitä henkilölle on tapahtunut kuvaajan taltioiman hetken jälkeen? Kuva hukkuneesta Alan Kurdistista on suomalaisittain, länsimaisittainkin, epätavanomainen uutiskuva, koska siinä on kuollut ihminen. Kuva kuolleesta on jotenkin lopullinen; näin siis on, kuten kuvassa näytetään, hän on kuollut. Ruumiskuvia yleisempiä ovat kuvat, joissa ihminen kohtaa kuoleman. Usein sen vuoksi, että kuoleman kuvaan verrattuna kärsimyksen kuva jättää tilaa tulkinnalle ja on siksi moniulotteisempi ja onnistuu lopulta kertomaan enemmän.

Amerikkalaista uutiskuvaa tutkinut Barbie Zelizer esittelee *About to Die* -teoksessaan erilaisia, yleisesti käytettyjä uutiskuvamalleja, joissa ihminen kohtaa kuoleman. Hetki ennen kuolemaa – analyysillä Zelizer haluaa haastaa mielestään perinteisen käsityksen uutiskuvan keinoista koskettaa yleisöä (Zelizer 2010, 26). Hän toteaa, että toimivimmat uutiskuvat eivät välttämättä ole niitä, joilla on suurin totuusarvo (*as is*). Zelizer viekin kuvan tulkintaa suuntaan, jossa konnotatiivinen, ei kuvassa näkyvä, tieto (*as if*) avaa tien tunteisiin ja mielikuvitukseen ja auttaa siten tulkitsemaan, ymmärtämään ja täydentämään kuvaa ja uutista. (Emt., 16).

Barbie Zelizerin mukaan kärsivän ihmisen kuva on tehokas, jopa tehokkaampi kuin kuva kuolleesta. Silloinkin, kun on selvää, että kuvan henkilö kuoli kuvan ottamisen jälkeen. Käsittelen tässä luvussa Zelizerin Hetki ennen kuolemaa (*About to Die*) - kuvia, jotka amerikkalaistutkija on jakanut kolmeen ryhmään sen mukaan, mitä ne kertovat tai eivät kerro yleisölle, millaisia vinkkejä ne antavat katsojalle ja kuinka paljon tulkintaa ne yleisöltä vaativat. Zelizer analysoi kirjassaan kärsimystä ja kuolemaa esittäviä yhdysvaltalaismediassa julkaistuja tunnettuja uutiskuvia jakamalla ne kolmeen kategoriaan: oletettuun kuolemaan (*presumed death*), mahdolliseen kuolemaan (*possible death*) ja varmaan kuolemaan (*certain death*). Nämä uutiskuvat taltioivat hetken ennen kuolemaa (*about - to - die*).

Zelizerin huomion mukaan, sen sijaan, että uutisissa näytettäisiin ruumiita, päädytään mieluummin kuvaamaan tuhoutunutta maisemaa tai kärsivää ihmistä. Kuoleman esittäminen epäsuoraan on tuttua jo maalaustaiteesta, jossa kuvataan useammin kuoleman prosessia kuin näytetään lopullista kuolemaa. Nykyään hetki ennen kuolemaa - kuvat ovat suosittuja, koska ne koetaan vähemmän

hyökkääviksi ja journalistisen etiikan mukaisemmiksi kuin kuolleen ihmisen kuvan julkaiseminen. Vaikka valokuvaajat usein kuvaavat kuolemaa, kuvat kuolleista päätyvät vain harvoin julkaisuun asti. (Emt., 28–29).

Zelizer katsoo, että se, mitä yleisö näkee ei välttämättä kulje käsi kädessä sen kanssa, mitä yleisö ymmärtää. Siksi on tärkeää tarjota yleisölle vinkkejä kuvan ymmärtämiseen ja kuvan viestin täydentämiseen. (Emt., 52). Odotettavissa olevan kuoleman kuvat eroavat toisistaan sen mukaan, kuinka paljon ne vaativat kuvia vastaanottavalta yleisöltä tulkintaa ja kykyä täydentää sen, mitä kuvassa ei näytetä. Ne eroavat toisistaan sen mukaan, kuinka paljon ne vaativat vastaanottajaltaan mielikuvitusta, tunnetta ja kykyä ymmärtää kuvan ottamisen jälkeen mahdollisesti tapahtuvaa (kuolemaa). Siinä missä oletetun kuoleman kuva tarvitsee eniten tulkintaa, varman kuoleman kuva vaatii yleisöltä vähemmän täydentämistä ja kuvanlukutaitoa. (Emt., 68).

Hetki ennen kuolemaa - kuvat ovat hyvin saman tyyppisiä riippumatta siitä, kuvataanko luonnon-katastrofeja, sotaa, kidutusta, rikoksia, sairautta tai murhia. (Emt., 28). Oletetun kuoleman kuva on muodoltaan usein sovinnainen ja itseään toistava. Syy toistoon on tiedossa ja sitä käytetään (kuva)toimituksissa harkitusti. Tämän tyyppisen kuvan estetiikkaa on nimittäin käytetty jo aiemmissa hetki ennen kuolemaa - kuvissa ja sillä tiedetään olevan tietty vaikutus yleisöön. (Emt., 53). Oletetun kuoleman kuvat ovat Zelizerin mukaan selkeitä; niiden visuaalinen fokus - kuoleman kohtaava ihminen - pomppaa esiin kuvasta tai on vähintäänkin merkitty muiden kuvassa näkyvien objektien toimesta. (Emt., 54).

Hetki ennen kuolemaa -kuvat vaativat katsojalta enemmän osallistumista kuin sanomassaan suoraviisaisemmat, perinteisemmät uutiskuvat. Olennaista odotettavissa olevan kuoleman kuvien tulkinnan ja sanoman kannalta on, miten yleisö navigoi oman kokemuksensa ja representaation välillä. Nämä kuvat vangitsevat katsojan tunnetasolla ja pakottavat muodostamaan merkityksen. Tällaisen kuvan kohdatessaan katsoja jakaa kuvan henkilön kokeman uhkan ja etsii siihen vastauksia. Samoin toimii Zelizerin mukaan valokuvaaja, kun hän taltioi hetken ennen kuolemaa. Valokuvaaja Ron Haviv on kommentoinut Bosniassa ottamaansa kuvaa, jossa puolisoitilaalliset serbijoukot ovat tappamassa nuorta muslimia: "hän katsoi minua suoraan silmiin, apua anoen... muistan hetken lopun elämäni." (Zelizer 2010, 62–63). Hetki ennen kuolemaa - kuvien voima on juuri niiden aikaan saamassa tunnereaktiossa ja - siteessä. Näitä kuvia ei voi ohittaa ja ne jäävät mieleen vielä pitkäksi aikaa kuvan katsomisen jälkeenkin.

Edellä mainittujen ominaisuuksien vuoksi, toisin kuin useimmat muut uutiskuvat, hetki ennen kuolemaa - kuvat jäävät elämään. Paitsi julkaisuhetkellään, myös pitkään sen jälkeen oletetun kuoleman kuva toimii tietyn tapahtuman tai ajanjakson esimerkkinä ja keskustelun edistäjänä niin lukijakirjeissä, blogeissa, keskusteluohjelmissa kuin muillakin julkisilla foorumeilla. Tällaiseen kuvaan vetoavat yhtäläillä poliitikot, ihmisoikeusaktivistit, lobbaajat kuin lapsen menetyksen kokeneet vanhemmat, Zelizer kirjoittaa. (Emt., 64). Tällaisista kuvista tulee usein aikakauden ikoneja tai tapahtuman symboleja (Emt., 24).

#### **4.1 Oletetun kuoleman kuva**

Sienipilvi Hiroshiman yllä vuonna 1945 atomipommin pudottamisen jälkeen (ks. mm Zelizer 2010, 79), savuavat kaksoistornit New Yorkissa vuonna 2011 syyskuun 11. päivän terrori-iskujen jälkeen (ks. mm. Zelizer 2010, 118). Molemmista kuvista katsojalle selviää, että tuhoa on tapahtunut ja ihmisiä on kuollut, vaikka kuolleita tai ihmisiä ylipäättään ei kuvissa näykään. Barbie Zelizer esittelee hetki ennen kuolemaa - kuvista ensimmäisenä oletetun kuoleman (Presumed Death) kuvan, joka tarjoaa katsojalle vähiten eksplisiittistä informaatiota ja vaatii näin ollen eniten tunnetta, mielikuvi- tusta sekä kykyä täydentää näkemäänsä ja ennustaa kuvan ottamisen jälkeen mahdollisesti tapah- tunutta.

Oletetun kuoleman kuvissa ei koskaan nähdä uhreja, eikä heitä voi identifioida. Nämä kuvitellut uhrin edustavat näkymättöminä ja anonyymeina yleensä suurempaa joukkoa, kuten pakolaisia, kyläläisiä tai matkustajia. Näkymättömät uhrin ovat osa määrittelemätöntä joukkoa, joka on kuollut suuressa onnettomuudessa tai tragediassa. Heidän kuolemaansa ei kuitenkaan koskaan vahvisteta tai nähdä oletetun kuoleman kuvissa. Odotettavissa oleva kuolema siis todistetaan vain visualisoimalla ja taltioimalla tuhon hetki ennen kuolemaa. Kuvaksi taltioitu elon maisema antaa yleisölle vinkkejä ja "kannustaa" yleisöä olettamaan, että joku on kuollut.

Zelizer kirjoittaa, että vaikka kuolema tapahtuu nopeasti, todiste siitä tulee viiveellä ja tässä kohtaa oletuksesta tulee todiste: kuoleman oletetaan tapahtuneen jostain syystä. Oletetun kuoleman kuvat, kuten kuvat maanjäristystuhoista tai lentokoneen romusta, kutsuvat yleisön ymmärtämään epäsuoran viestin siitä, että ihmisiä on kuollut. Näin ollen tärkeää ei ole se, mitä kuvataan tai näytetään, vaan mitä kuvailu implikoi. Oletetun kuoleman kuvia katsoessaan yleisö punnitsee

näkemäänsä ja täydentää sitä saadakseen käsityksen siitä, mitä tapahtuu kuvan ulkopuolella. (Zelizer 2010, 68–69).

## 4.2 *Mahdollisen kuoleman kuva*

Korppikotka ja nälkäänäkevä pikkulapsi Ruandassa vuonna 1993 (ks. mm. Zelizer 2010, 166). Napalmi-iskua pakeneva alaston tyttö Vietnamsissa vuonna 1972 (ks. mm. Zelizer 2010, 237). Kuvat näistä nimettömistä henkilöistä kertovat ihmisistä, joita käsillä oleva kriisi koskettaa ja uhreista, joita kriisi on vaatinut. Barbie Zelizerin Hetki ennen kuolemaa -kuvista toinen, mahdollisen kuoleman (Possible Death) kuva, antaa enemmän eksplisiittistä informaatiota kuin ensimmäisenä esitelty oletetun kuoleman kuva. Mahdollisen kuoleman kuvat on usein irrotettu kuoleman aiheuttaneesta tapahtumasta ja ne viittaavat yleensä suureen määrään nimettömiä uhreja, jotka ovat kuolleet eri aikoina. Zelizerin mukaan tällaisia kuvia otetaan, kun kuolemaa tai kuoleman aiheuttaneita olosuhteita ei voida kuvata uutisten tavanomaisilla keinoilla. Nämä kuvat ikään kuin kurkottavat uutisen ajassa ja käsittävät suuremman joukon ihmisiä kuin mitä pystytään perinteisesti yhteen kuvaan vangitsemaan.

Mahdollisen kuoleman kuvat vaativat yleisöltä erilaista kykyä täydentää näkemäänsä, kuin oletetun kuoleman kuvat. Yleisön on osattava etsiä sidoksia sen välillä, mitä näytetään ja mitä ei näytetä, vaikka heille ei anneta vinkkejä yhteyden löytämiseen. Yleisö päättelee kuvien perusteella, että ihmisiä tulee kuolemaan, vaikka nämä kuvassa näkyvät eivät kuolisikaan. Tärkein yleisölle annettu vinkki onkin kuvan välittämä tieto kuolemaa aiheuttavista tapahtumista, joissa kuvassa näkyvät, vaaraan joutuneet ihmiset ovat osallisina. Tällaisissa kuvissa esiintyy esimerkiksi aitaan vasten puristuksiin joutuneita jalkapallofaneja tai väkijoukon jalkoihin jääneitä pyhiinvaeltajia. Kuvat eivät siis välttämättä kerro, ketkä kuvassa näkyvistä ihmisistä kuolivat onnettomuudessa, mutta ne antavat ymmärtää, että kuolonuhreja on tullut tapahtumien seurauksena.

Oletetun tai varman kuoleman sijaan hypoteettista kuolemaa ilmentäessään nämä kuvat muodostavat symbolisen siteen sen välillä, mitä ilmennetään ja mitä todella paljastuu tapahtumien edetessä. Näin kuvat luovat ajatuksen, että kuvattu henkilö mahdollisesti kuolee tapahtumien seurauksena. Ja vaikka tämä kyseinen henkilö ei kuolisikaan, hän edustaa heitä, jotka kuvaajan taltioimassa hetkessä tai sen jälkeen kuolivat. Koska kuolema esitetään ainoastaan mahdollisena, jää kuoleman varmaksi todistaminen yleisön vastuulle.

Mahdollisen kuoleman kuvissa kuvailtu hetki tai tapahtuma ei anna uutta tietoa, vaan pikemminkin vahvistaa sellaista informaatiota, joka on jo yleisesti tiedossa ja tämä tapahtuu usein viiveellä tapahtumaan nähden. Mahdollisen kuoleman kuvat symboloivat paitsi kuvattujen yksilöiden kohtaloa, myös niiden kohtaloa, joita kuvissa ei näy. Nämä kuvat vaativat yleisöä tarkastelemaan tapahtumaa monesta eri näkökulmasta, sillä katsojan on kyettävä ulottamaan odotettavissa oleva kuolema koskemaan myös niitä, joita kuvassa ei näy. Edellä mainitut seikat tekevät mahdollisen kuoleman kuvista käyttökelpoisia tilanteissa, joissa humanitaariset organisaatiot, hallinnolliset tuomioistuimet muiden muassa, vetoavat kuvan alkuperäisyyteen uutislähteenä käyttäessään niitä muihin päämääriin. (Zelizer 2010, 69–72).

### 4.3 Varman kuoleman kuva

Presidentti Kennedyn salamurhasta syytetyn Lee Harvey Oswaldin ampuminen vuonna 1963 (ks. mm. Zelizer 2010, 207), Robert Capan kuvaama lojalistin kaatuminen Espanjan sisällissodassa vuonna 1936 (emt., 176). Molemmat valokuvat näyttävät kuoleman hetken, mutta eivät kuollutta. Näissä tapauksissa verbaalinen tieto asettuu visuaalisen tiedon tueksi ja vahvistaa kuvan henkilön kuoleman. Varman kuoleman (Certain Death) kuva tarjoaa katsojalle runsaimmin yksityiskohtaista tietoa. Toisin kuin edellä esitelty, tämä kuva usein vahvistaa kuvattun henkilön tai henkilöiden kuoleman. Koska kuolemaa ei näytetä tässäkään hetki ennen kuolemaa - kuvassa, varman kuoleman kuvassa oleellista ovat verbaaliset yksityiskohdat. Sanat tarjoavat ihmisille tietoa, jonka perusteella he hyväksyvät tai kumoavat kuoleman tapahtuneen.

Varman kuoleman kuvat näyttävät kuoleman portilla olevan henkilön ja käyttävät tekstiä - otsikkoja, kuvatekstejä ja kainalojuttuja - vahvistaakseen kuvissa harvoin näytetyn kuoleman. Kuvan henkilö voi olla kuvanottohetkellä vielä hengissä, mutta otsikko kertoo hänen kuolleen. Näin ollen katsojan täytyy tulkita lukemaansa ja näkemäänsä niin, että hän ymmärtää kuvan henkilön kuolleen, vaikka tämä olisi vielä elossa kuvassa, eikä kuolemaa näin ollen edelleenkään ole vahvistettu kuvan kautta. Näissä hetki ennen kuolemaa - kuvissa informaatiota saadaan sekä itse tapahtumasta että sen jälkeen tapahtuneesta. Tässäkin kohtaa, vaikka tarjolla olisi kuva henkilöstä kuolleen, näytetään mieluummin kuva henkilöstä kohtaamassa kuolemaa. Sanalliset yksityiskohdat voivat tämän jälkeen esitellä uhrin nimettömänä tai henkilöidä hänet. Joka tapauksessa ihmisillä on tapana ymmärtää, että kuvattu henkilö on kuollut jo ennen kuin he katsovat tästä kuvaa kohtaamassa kuoleman.

Varman kuoleman kuvat ovat usein kuvista suosituimpia niin journalistien, uutispäälliköiden, virkamiesten, poliitikkojen kuin katsojienkin keskuudessa. Ne yllyttävät keskustelemaan muun muassa siitä, millaisia kuvia journalismissa on soveliasta käyttää ja näyttää. Varman kuoleman kuvat jouduttavat usein myös pitkälle ulottuvia ratkaisemattomia tapauksia koskevia julkisia debatteja. (Zelizer 2010, 72–75).

#### 4.4 *Läsnäolo ja poissaolo Zelizerin kärsimyksen uutiskuvassa*

Barbie Zelizerin analyysin ja hetki ennen kuolemaa – jaottelun mukaan kuvan pitää pystyä kertomaan, mitä on tapahtunut ja mitä tulee tapahtumaan. Toimiva uutiskuva esittelee käännekohdan, tässä tapauksessa elämän ja kuoleman väliin jäävän ratkaisevan hetken. Zelizerin mielestä kuvassa näkyvää kiistatonta, denotatiivista informaatiota tärkeämpää on konnotatiivinen informaatio, jonka kautta kuva tarjoaa enemmän tietoa, kuin mitä kuvassa fyysisesti näkyy. (Zelizer 2010, 1–3). Informaatioarvoltaan rajallinen kuva siis pakottaa katsojan kuvittelemaan lisää ja täydentämään uutiskuvaa (emt., 6). Zelizerin mukaan, toisin kuin etäinen kuva kuolleesta, vahva uutiskuva vaatii katsojalta osallistumista. (Emt., 25).

Tutkimukseni kannalta olennaisen läsnäolon ja poissaolon tematiikan kautta pohdittuna Zelizerin analyysi tuntuu järkevältä. Kuvassa kuolleena esiintyvä ihminen on peruuttamattomasti poissa, vaikka hänen kuvansa tuokin muiston henkilöstä nykyhetkeen. Kuva kuolevasta, vielä elossa olevasta ihmisestä puolestaan antaa enemmän. Hetki ennen kuolemaa - kuva tarjoaa pääsyn tilanteeseen, jossa henkilö on elävä - ei vielä kuollut. Tällainen kuva herättää enemmän ajatuksia siitä, mitkä tapahtumat tilanteeseen johtivat ja miten tilanne päättyi, mitä henkilö koki ja mitä olisi voitu tehdä toisin. Kuvan elävä henkilö on enemmän läsnä, vaikka hänen tiedettäisiin kuvan ottamisen jälkeen kuolleen. Näin ollen, mitä enemmän kuva herättää kysymyksiä, sitä enemmän joudumme sitä täydentämään ja tätä kautta etsimme ja saamme enemmän informaatiota tapahtumasta – tai ainakin näin oletetaan tapahtuvan. Barbie Zelizerin mukaan näkymätön ja vihjaileva tieto (*as if*) kertoo siis enemmän, kuin suoraan kuvasta luettavissa oleva tieto (*as is*). Silti on syytä muistaa, että tätä kuvaa avaavaa näkymätöntä tietoa ei voi olla ilman kuvassa valmiiksi esitettyä tietoa. *As if* –mallin mukainen uutiskuva vaatii kuitenkin katsojalta “aivojen lisäksi sydäntä”, tiedon lisäksi tunnetta, jonka kautta ymmärrys lisääntyy. (Zelizer 2010, 326). Jatkan Alanin kuolinkuvan läsnäolon käsittelyä myöhemmin analyysiosiossa.

## 5 AINEISTON ESITTELY

Valitsin aineistoni syksyn 2015 aikana julkaistuista, hukkuneen pakolaispojan Alan Kurdin kuvia käsittelevistä suomenkielisistä artikkeleista. Harkitsin aluksi myös ulkomaisten medioiden mukaan ottamista, mutta tekstejä kartoittaessani huomasin, että näkökulmat olivat muidenkin länsimaiden mediakeskustelussa samankaltaisia kuin Suomessa. Lisäksi, rajaamalla suomalaiseseen mediaan, koen tuntevani paremmin myös ympäristön ja ilmapiirin, missä artikkelit julkaistiin.

Esittelen tässä luvussa 12 artikkelia, jotka julkaistiin 3.9.-23.12.2015 välisenä aikana. Jätin pois kuvan julkaisupäivänä 2. Syyskuuta julkaistut artikkelit, koska ne kertoivat lähinnä maailmaa järkyttäneen hukkuneen pakolaispojan kuvan leviämisestä mediassa ja somessa. Keskityn analyysissani siis mediateksteihin, joissa mennään jo hieman syvemmälle kuvan taustoihin ja vaikutuksiin. Minua kiinnostavat ennen kaikkea kuvan tarkoituksesta ja vaikutuksesta tehdyt päätelmät.

Hain artikkeleja verkkolähteistä, paitsi googlettamalla myös Ylen ja Helsingin Sanomien arkistoja selaamalla, hakusanoina: *hukkunut pakolaispoika*, *kuollut syyrialaispoika*, *Aylan*, *Aylan Kurdi*, *Alan*, *Alan Kurdi*, *Abdullah Kurdi* ja *Bodrum*. Pyrin valitsemaan löydetystä mediateksteistä sellaiset, jotka menevät kuvan taustoihin ja kuvan merkityksiin. Jaottelin artikkeleja myös sen mukaan, mikä niiden näkökulma (katsoja/ kuvaaja/ kokija/ julkaisija) on ja pyrin näin saamaan kattavan kuvan Alan Kurdin kuolinkuvasta käydystä mediakeskustelusta Suomessa. Huomioitakoon, että suurin osa syksyllä Suomessa julkaistuista mediateksteistä käsittelee kuvaa katsojan näkökulmasta, mikä on oman tutkimukseni kannalta hyvä asia, sillä artikkelit kertovat näin juuri tämän inhimillisen kärsimyksen valokuvan kyvystä koskettaa katsojaa. Tutkielmani teoriaosuus valmistui pääosin ennen Alan Kurdin kuolinkuvan julkaisua ja analyysiaineiston keruuta ja tämä saattoi myös hieman ohjata valintojani mediatekstien keruussa. Todettakoon kuitenkin, että aineistoni kattaa pääosan niistä artikkeleista, joita Suomessa Alan Kurdin kuolinkuvasta julkaistiin 2.syyskuuta jälkeen ja vuoden 2015 loppuun mennessä. Jätin aineistosta pois toisteisia mediatekstejä ja valitsin mieluummin Ylen ja Helsingin Sanomien kuin esimerkiksi iltapäivälehtien artikkeleja.

Esittelen tekstit julkaisupäivämäärän mukaan järjestyksessä vanhimmasta tuoreimpaan artikkeliin. Näin muodostan samalla kuvaa siitä, miten keskustelu kuvasta muuttui syksyn aikana. Seuraavassa, varsinaisessa analyysiluvussa kokoan analysoitavien tekstien pääpointit yhteen ja arvioin mediatekstien sanomaa peilaamalla artikkelien sisältöä inhimillisen kärsimyksen kuvan aiempaan tut-

kimukseen. Lisähuomiona mainittakoon, että käytän aineisto- ja analyysiosiossa Alanin nimestä aiempaa, virheellistä, kirjoitusasua Aylan. Eri mediat kirjoittivat Aylanista, ennen kuin pojan perhe korjasi, että hänen kurdinkielisen nimensä oikea kirjoitus- ja äänneasu on Alan.

## Teksti 1

Verkkoartikkeli: Yle, Kulttuuri 3.9.2015 (Luettu 11.1.2016, kello 11.33)

Mattias Mattila: *Valokuva nousi taas avainasemaan tiedonvälityksessä – päivä jolloin inhimillisys huuhtoutui rannalle*

Ylen artikkelissa<sup>8</sup> valokuvan roolia tiedonvälityksessä pohtivat tietokirjailija ja freelancetoimittaja, professori Rauli Virtanen sekä Suomen valokuvataiteen museon johtaja Elina Heikka. Artikkeliki käsittelee Aylanin kuvan yhteiskunnallista merkitystä pitkälti katsojanäkökulmasta. Toimittaja Mattias Mattila tuo aiheen lähelle suomalaista lukijaa kertomalla viehättävästä rannikkokaupungista, jonka ”idylli särkyi”, kun rannalle huuhtoutui hukkuneiden pakolaisten ruumiita, Aylan Kurdi heidän joukossaan. Toimittaja kirjoittaa, että tapauksesta teki erityisen se, että hukkunut lapsi kuvattiin vedenrajassa kasvot alaspäin maaten. ”Valokuva pysäyttää, koska se kertoo totuuden”, toimittaja toteaa ja pohtii, miksi vasta tämä kuva pysäytti, vaikka useat tiedotteet ennen sitä ovat kertoneet julmempaakin tietoa tuhansista Välimerellä hukkuineista pakolaisista. Artikkelin mukaan valokuvien voima perustuu niiden helppolukuisuuteen.

Ensimmäinen huomiota herättänyt kuva (ks. 45) pakolaiskriisistä oli kumiveneen rantautumisen jälkeen ilonkyyneliin purskahtava irakilaisissa lapsi sylissään (kuva 4). Perhe lähti kohti Eurooppaa samalta rannalta kuin Alanin perhe, Turkin Bodrumista. Nyt näitä kuvia on useita, Ylen artikkeli toteaa.

---

<sup>8</sup>[http://yle.fi/uutiset/valokuva\\_nousi\\_tas\\_avainasemaan\\_tiedonvalityksessa\\_\\_paiva\\_jolloin\\_inhimil\\_lisyys\\_huuhtoutui\\_rannalle/8277650](http://yle.fi/uutiset/valokuva_nousi_tas_avainasemaan_tiedonvalityksessa__paiva_jolloin_inhimil_lisyys_huuhtoutui_rannalle/8277650)





(Kuva 4) Kuvakaappaus: The New York Times: *Migrants find an unbridled route to Greece*. Kuva: Daniel Etter

Rauli Virtanen huomauttaa, että valokuvaan on helppo samaistua, kun teksti voidaan helposti tulkita yritykseksi syyllistää. Tietotulvassa ihmiset eivät tartu pitkiin, selittäviin teksteihin. Valokuva sen sijaan kertoo asian “silmänräpäyksessä”. Virtanen tuo valokuvaan samaistumisen yhteydessä esille, että syyrialaislapsella on nimi, Aylan. Artikkelin mukaan kuva hukkuneesta lapsesta pysäyttää, herättää ja järkyttää. Virtanen tunnistaa ahdistuksen, jonka kuva saattaa aiheuttaa. Silti hän puolustaa kuvien julkaisua ja katsomista ja vetoaa kuvien lopulta “positiiviseen ja humaaniin” vaikutukseen: ihmisten on vaikea sulkea silmiään tämän kuvan katsomisen jälkeen. Virtanen siis toivoo kuvan vaikuttavan mielipiteisiin ja sitä myöten myös tekoihin, ehkä humanitaarisen avun lisääntymiseen.

Valokuvataiteen museon johtaja Elina Heikka tuo katsojanäkökulman lisäksi esille kuvaajan roolin kärsimyksen kuvan tuottajana. Heikka määrittelee valokuvan “kuvaajan tapahtumaan heittämäksi valokeilaksi.” Kuvaaja siis nostaa esille asioita, jotka muuten jäisivät pimentoon. Valokuvia työkseen katsovana Heikka kertoo myös usein pohtivansa valokuvan totuutta: “Onko tilanne aito, onko tapahtuma lavastettu, luotanko, ettei kuvaa ole manipuloitu, luotanko kuvan yhteydessä julkaistuun tekstiin”, Heikka luettelee. Sekä Heikka että Virtanen pitävät Aylanin kuvaa aitona (päivä julkaisun jälkeen), koska he eivät ole törmänneet vakavasti otettaviin manipulaatiosyytöksiin. Aylanin kuvan nähtyään Heikka kertoo kokeneensa surua: “Tarvitsemmeko niin voimakkaan viirikkeen, kuolleen lapsen, ennen kuin inhimillinen kärsimys koskettaa aidosti”, hän pohtii ja toteaa, että dokumentaristeiksi itsensä kokevat valokuvaajat välttelevät todella rankkoja aiheita, esi-

merkiksi kuolleiden kuvaamista. Heikka tuo esille näkemyksen, jonka mukaan kärsimyksen esittämiseen etsitään epäsuoria keinoja. Tässä on selvä Zelizer viittaus: edellä (ks. luku 4) esittelemäni hetki ennen kuolemaa –kuvat pyrkivät kertovat kuolemasta epäsuorasti.

Lopulta Ylen artikkeli tuo esiin muita ikonisia kuvia. Virtanen vertaa Aylanin kuvaa Nick Utin Pulitzer-palkittuun valokuvaan napalmin polttamasta työstä Vietnamin sodassa ja toisen maailmansodan aikaisiin keskitysleirikuviin, esimerkiksi kuvaan pojasta Varsovan getossa. Irakin sodan aikaan vaikuttaviksi kuviksi nousivat amerikkalisten sotilaiden otokset Abu Ghraibin vankilassa. Virtanen pohtii Ylen artikkelissa, että kärsimyskuva Afrikasta tai Irakista ei enää säväytä Euroopassa, ellei kyseessä ole kidustuskuva, jossa amerikkalaiset ovat osallisina. Hukkuneen pojan kuvaan reagoimme Virtasen mukaan voimakkaammin, koska tragedia tapahtui Välimerellä. Jälleen esiin tuodaan läheisyys –näkökulma ja samaistuminen. Artikkelin lopuksi toimittaja kirjoittaa, että “jokin on pysyvästi muuttunut”. Kärsimyksen kuvan nähtyämme emme enää voi ummistaa silmiämme pakolaiskriisille.

## Teksti 2

Verkkoartikkeli: Yle 3.9.2015 (Luettu 11.1.2016, kello 12.11)

Marika Kataja-Lian: Näkökulma: *Hukkunut pikkupoika Euroopan aamukahvipöydässä*

Ylen Beirutin kirjeenvaihtaja Marika Kataja-Lian tuo, muihin aiheesta julkaistuihin artikkeleihin nähden, esiin virkistävän näkökulman<sup>9</sup>: hän pohtii kuvan merkitystä Lähi-idässä asuvan katsojan silmin. Inhimillisen kärsimyksen kuvaan suhtaudutaan Lähi-idässä eri tavalla kuin Euroopassa ja muualla läntisessä maailmassa. Kataja-Lian kertoo muuttaneensa mielipidettä kuolleiden ja kärsivien kuvien julkaisemisesta sen jälkeen, kun on asunut Lähi-idässä. Hän kertoo syyksi keskustelut paikallisten kanssa. Lähi-idässä katsoja ihmettelee länsimaisten medioiden tapaa kaunistella tapahtumia. Miksi länsimaat sensuroivat sitä, mitä täällä todella tapahtuu?, Kataja-Lian kertoo ihmisten ihmettelevän. Lähi-idässä ihmiset katsovat, että Euroopassa noussut rasismi ja avustushaluttomuus johtuu siitä, että he eivät omin silmin näe, mitä Lähi-idässä todella tapahtuu. Lapsia kuolee tuhansittain ja heidän kuviaan julkaistaan suurikokoisina lehdissä ja televisiuutisissa, Kataja-Lian huomauttaa ja lisää, että eurooppalaiset eivät räjähtäneitä lapsen ruumiita ja äänettömästi huutavia suita kestäisi. On kyse valtavasta kulttuurierosta. Ei pelkästään kuoleman kuvien julkaisussa, vaan

---

<sup>9</sup> [http://yle.fi/uutiset/hukkuneen\\_syyrialaispojan\\_isa\\_kertoo\\_jarkyttavat\\_tapahtumat/8279410](http://yle.fi/uutiset/hukkuneen_syyrialaispojan_isa_kertoo_jarkyttavat_tapahtumat/8279410)

kuolemassa itsessään. Suomessa kuolema on, Kataja-Lianin sanoin, “hajuttomasti muoviin pakattu, jossain kaukana”. Paitsi Suomessa, myös isossa osassa muuta Eurooppaa kuolema on yksityisasia, perheen sisäinen suru. Lähi-idässä koko kuolema ja sairaus eivät ole yksityisiä, suru on yhteisöllinen asia, Ylen Beirutin kirjeenvaihtaja kertoo. Syyrian sisällissodan alkuvaiheessa perheet julkaisivat jopa itse kuvia kuolleista omaisistaan. Se oli avunhuuto: katsokaa, mitä meille ja läheisillemme tehdään, auttakaa. Uhrien ja kuvien määrät ovat kasvaneet, niitä on jo neljännesmiljoona, Kataja-Lian kirjoittaa. Hän kertoo, että toisinaan ihmiset pyytävät länsimaaisia kuvaajia ja toimittajia hihasta nykien kuvaamaan jopa omaistensa ruumiita. Lopuksi Kataja-Lian esittää toiveen hukuneen pakolaispojan vaikutuksesta Euroopan pakolaispolitiikkaan: ehkäpä pikku Aylan Kurdi pystyy pelastamaan muita kuvallaan?

### Teksti 3

Verkkoartikkeli: Helsingin Sanomat, Kulttuuri 3.9.2015 (Luettu 18.2.2016, kello 11.17)

Hanna Mahlamäki: *Kuva kuolleesta pakolaislapsesta muuttui tunneissa ikoniksi*

Helsingin Sanomien toimittaja Hanna Mahlamäki on haastatellut artikkeliaan<sup>10</sup> varten Aalto-yliopiston valokuvauksen lehtoria Hanna Weseliusta. Weselius kertoo, ettei aluksi jakanut kuolleen pojan kuvaa sosiaalisessa mediassa, mutta muutti sitten mieltänsä, koska halusi päästä perille kuvasta käydystä keskustelusta. Hesarin jutun mukaan “kuvan voima on siinä, että niin moni voi samaistua siihen”. Weselius näkee kuvassa vahvaa symboliikkaa, jopa romantiikkaa. “Lapsi on kuin kerubi tai nukke. Viaton ja puhdas, kauneudessaan täydellinen.”, Weselius toteaa. Artikkelissa tuodaan esille, että ennen kuvan muuttuminen ikoniksi kesti melko kauan, mutta nyt sama voi tapahtua muutamissa tunneissa, kuten Aylanin kuvan tapauksessa. Weselius tarttuu ongelmaan, jota itsekin pohdin tätä tutkielmaa työstäessä: “Johtaako keskustelu mihinkään, vai käytämmekö koko tunnereservimme loppuun tämän kuvan äärellä?”. Weselius sanoo ongelmalliseksi tilannetta, jossa ikään kuin “käperryimme ikonin äärelle” ja jäämme pohtimaan, miksi se itkettää niin paljon. Weselius kehottaa Hesarin jutussa kaikkia toimimaan ja esittää näin saman toiveen kuin moni kuvaa katsonut, sen jakanut ja sitä analysoinut ennen häntä: toivon, että tämä kuva saa aikaan muutoksen. Weselius tuo Hesari jutussa esille Susan Sontagin näkemyksen ihmisten kaipuusta tragedioihin ja taipumuksesta asettua kärsimysketomusten äärelle. Tämä näkyy Weseliuksen mukaan sosiaalisessa mediassa: Facebookissa kuvan jakaminen on suututtanut monia. Weselius huomioi, että moni pitää

---

<sup>10</sup> <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1305982382277>

Facebookia puoliyksityisenä tilana, jonne kuva kuolleesta lapsesta ei kuulu. Kuva ravistelee somen käyttäjää, koska se on jotakin sellaista, mitä ei haluta varoittamatta nähdä, toimittaja kirjoittaa. Toiset jakavat kuvaa samasta syystä kuin Weselius, he haluavat kuvan herättävän auttamisen halun. Weseliuksen huomio siitä, että ihmiset eivät ole turtuneet kärsimyksen kuvastolle on näkökulma, jota vain harvoissa analysoimissani teksteissä tuodaan esille. “Empatia ei ole rajallinen resurssi”, Hanna Weselius toteaa Helsingin Sanomien artikkelissa.

#### **Teksti 4**

Blogiteksti: Hanna Weselius, 3.9.2015 (Luettu 11.1.2016, kello 14.03)

##### *Ikonin ääressä*

Sivusin Hanna Weseliuksen blogitekstiä<sup>11</sup> *Ikonin ääressä* jo tutkielmani johdanto-luvussa. Teksti on julkaistu päivä Alan Kurdin kuolinkuvan jälkeen. Valokuvaa tutkinut, Aalto-yliopiston valokuvataiteen lehtori Weselius kehottaa kaikkia katsomaan kuvaa, mutta kyseenalaistaa samalla ikonin ääreen asettumisen. Weselius kuvailee hukkuneen pakolaispojan kuvaa sanoilla “kaunis ja äärimmäisen traaginen”. Hän tuo esille Susan Sontagin (2003) näkemyksen siitä, että ihmisillä on taipumus nähdä “kauheudessa kauneutta”. Tämä on hyväksyttävää, kun kyseessä on maalaus, valokuva herättää toisenlaisia kysymyksiä. Weselius nostaa esille sosiaalisen median vaikutuksen Alanin kuvan ikononisoitumiseen. Ennen ikoniksi muokkaantumiseen meni vuosia tai vuosikymmeniä, Weselius kirjoittaa, mutta nyt “uutiskuva saattaa pukeutua uusiin vaatteisiin yhdessä yössä”. Näin kävi Aylanin kuvalle. Kuten edellä Helsingin Sanomien haastattelussa, Weselius näkee kuvassa paljon symboliikkaa ja romanttisiakin elementtejä. “Valtameren aallot ovat huuhtoneet rantaan täydellisen, ehjän, kauniin, puhtaan olennon, joka näyttää siltä kuin vain nukkuisi viatonta lapsen unta”, Weselius kirjoittaa. Hän huomioi, että tämä kuva leviää enemmän ja nopeammin kuin raamatit kuvat, joissa lapset näytettiin kuolleilta. Niiltä moni haluaa Weseliuksen mukaan suojata itsensä. Tässä Weselius nostaa esiin myös kysymykset siitä, saako tällaisia kuvia jakaa ja missä niitä saa jakaa. Entä ”pyhittääkö tarkoitus keinot kun halutaan parantaa kuvilla maailmaa.” Weselius huomioi, että päivä kuvien julkaisun jälkeen oltiin puhuttu paljon siitä, kuka kuvien julkaisusta kärsii, mutta iloitsee siitä, että välillä muistetaan puhua siitäkin, mihin kärsimyksen kuvat viittavaat.

---

<sup>11</sup> <http://www.hannaweselius.fi/media/blog/?s=2015-09-03-ikonin-ress>

Samastuminen on yksi Weseliuksen kirjoituksen pääteemoista. Hän tuo esille mielipiteitä, joiden mukaan kuolleen lapsen kuvan jakamista perustellaan sillä, että se saa ainakin pienten lasten vanhemmat samastumaan kuvan lapsen vanhempiin ja ”ymmärtämään edes hetken ajan sen, että on pelkkää hyvää tuuria, ettei oma lapsi ole tuossa”, Weselius kirjoittaa. Hän toteaaakin, että juuri samastaminen on yksi dokumentaarisen valokuvan parhaiten toimivimmista ominaisuuksista. ”Mutta mitä sitten? Mitä empatia-aallon jälkeen tapahtuu?”, Weselius kysyy. Hän sanoo, että tuntuu turhalta ja väärin ajoitetulta, kun ”pikkuisia lenkkareita lapsen jaloissa” ja muita yksityiskohtia korostetaan omaan samaistumiseen vaikuttavina asioina.

Weselius taustoittaa ikonisen kuvan historiaa ja toteaa, että tässä yhteydessä kuvan muuttumisella ikoniksi on sekä yleiskielinen että vanha tulkinta. Vanhimmalta sanamerkitykseltään ikoni on uskonnollinen kuva, Weselius kirjoittaa ja jatkaa, että näyttää siltä, että sosiaalinen media on polvistunut rukoilemaan Aylanin kuvan ääreen. Weseliuksen mielestä on ongelmallista, että käytämme energiamme ”rukoilemiseen” tai että uhriksikin tulkittavissa olevan lapsen kuvan katselemisesta tulee toistuva rituaali, kuin krusifiksin tuijottaminen. Vaikka Weselius ymmärtää kuolleen lapsen kuvan muuttumisen ikoniksi, hän löytää ilmiöstä vastenmielisiä piirteitä. Weseliuksen näkemyksen mukaan kuvasta oli jo päivä julkaisun jälkeen tulossa jonkinlainen meemi. Kuvaa oli muunneltu piirroksiin ja muihin teoksiin. ”Tarkoittaako meemiytyminen, että riisumme kuvalta sen alkuperäisen sanoman?”, Weselius kysyy blogissaan. Hän pohtii, käykö Alanin kuvalle, kuten monille muille sosiaalisessa mediassa levinneille kuville on käynyt: ”dippailemme sitä (kuvaa) eri merkityspurkkeihin kunnes sen voi unohtaa?”. Weselius miettii, onko syntymässä uusi kuvagenre ”kärsimysmeemi”. Hän kysyy, onko tämä huono vai hyvä asia. Auttaako ”merkitysten testilaboratorio” käsittämään paremmin, mistä kuvan representoimassa maailmassa on kyse? Weselius ei löydä kysymyksiinsä vastauksia, mutta kertoo lopuksi uskovansa siihen, että mitä enemmän kuviin liittyvistä asioista puhutaan, sitä paremmin niitä ymmärretään. Lopuksi Weselius esittää toiveen siitä, että lopetetaan nyt kuvista puhuminen ja niiden epätoivoinen ymmärtäminen. Ensin, juuri nyt, täytyy tehdä tälle jotain, Weselius päättää blogikirjoituksensa. Hän siis esittää toiveen siitä, että kuolleen pakolaispojan kuvan näkeminen aiheuttaa toimintaa ja auttamisen halua. Kuten niin moni muukin, Weseliuksen lisäksi, on tehnyt.

## **Teksti 5**

Verkkoartikkeli: Helsingin Sanomat, Ulkomaat 4.9.2015 (Luettu 18.2.2016 kello 15:01)

Tommi Hannula & Aishi Zidan: *Hukkuneen syyrialaislapsen kuvannut journalisti: Olisipa poika elossa eikä kuva kiertäisi maailmaa*

Kaksi päivää Aylanin kuvan julkaisun jälkeen Helsingin Sanomat<sup>12</sup> suomensi turkkilaisen uutistoinaston DHA:N haastattelun kuvaajan Nilüfer Demirin kanssa. ”Kauhistu”, Demir kuvailee hetkestä, jolloin hän näki kolmevuotiaan syyrialaispojan rantaviivan tuntumassa. ”Saatoinkin välittää hänen hätähuutonsa. Sillä hetkellä uskoin, että voisin tehdä sen painamalla kamerani laukaisinta ja ottamalla kuvan hänestä”, Demir kertoo Hesarin artikkelissa. Merkillepantavaa on, että kuvasta puhutaan symbolina jo tässä Helsingin Sanomien artikkelissa, vain kaksi päivää Aylanin kuvan julkaisun jälkeen. ”En olisi ikinä uskonut, että valokuvalla voi olla sellainen vaikutus. Toivon todella, että se voi auttaa muuttamaan asioiden kulkua.”, Demir puolestaan kertoo HS.fi:n lainaaman ranskalaislehden Le Monden haastattelussa. ”Toisaalta toivoisin, että tämä pieni poika olisi yhä elossa eikä tämä kuva kiertäisi maailmaa.”, Demir jatkaa. Hämmästyttävää on, kuinka Demir kertoo seuraneensa kollegoidensa kanssa luvattomia rajanylittäjiä jo 15 vuoden ajan. Nyt heitä vain on moninkertainen määrä.

Helsingin Sanomien jutussa tuodaan esille kuvauspaikka Akyarlarin ranta ”parinkymmenen kilometrin päässä suositusta lomakohteesta Bodrumissa”. Tämäkin on eräänlaista samaistamista. Aihe tulee lähemmäs, kun ajattelemme, että suomalaiset lomailevat tuolla, se ei voi olla kaukana. Rannalta meren yli Kosin saarelle Kreikkaan on vain runsaat neljä kilometriä, Hesarin jutussa kerrotaan. Artikkelin lopuksi HS.fi lainaa AFP:ta, joka on haastatellut hukkuneen pojan isää Abdullah Kurdia. Tässä vaiheessa perheen muut jäsenet, Aylan, isovelji ja äiti on jo haudattu Syyriassa kotikaupunki Kobanissa. Isä kertoo syyttävänsä tapahtumista itseään. Lisäksi hänen kerrotaan sanoneen, että hänen lapsensa ovat vain kaksi uhria lisää Syyrian sodan valtavassa uhrimäärässä. Hän vetosi AFP:n mukaan etenkin arabimaihin, että sota saataisiin loppumaan. Hänen kerrotaan sanoneen myös, ettei hänellä itsellään ole enää mitään, minkä vuoksi elää. Isän kokemus perheensä menettämisestä tuo aiheen jälleen lähelle suomalaista lukijaa.

## **Teksti 6**

Verkkoartikkeli: Yle, Ulkomaat 4.9.2015 (Luettu 16.2.2016, kello 18.16)

Yrjö Kokkonen: *Hukkuneen syyrialaispojan isä kertoo järkyttävät tapahtumat*

---

<sup>12</sup> <http://www.hs.fi/ulkomaat/a1441331589508>

Kaksi päivää Alanin kuoleman jälkeen julkaistu Ylen artikkeli<sup>13</sup> vetoaa Alanin isän sanomalla: “Antakaa hänen olla viimeinen hukkunut lapsi.” Artikkelin tuo esiin taustoja kuvan takaa kertomalla isän version traagisesta, kuolonuhreja vaatineesta onnettomuudesta Välimerellä. Ylen juttu lainaa brittiläistä yleisradioyhtiötä BBC: tä sekä turkkilaista Dogan uutistoimistoa, jotka ovat haastatelleet onnettomuudesta selvinnyttä Alanin isää Abdullah Kurdia. Ylen toimittajan Yrjö Kokkosen kirjoittama artikkeli toteaa hukkuneen pojan kuvan järkyttäneen maailmaa. Isä kertoo, että perhe oli yrittänyt Turkista Välimeren yli Kreikan Kosin saarelle jo kaksi kertaa aiemmin ihmissalakuljettajien avulla, mutta perhe oli maksanut heille turhaan, matka ei ollut onnistunut. Sitten perhe päätti lähteä matkaan veneillä. Pian Turkin rannikosta irrottuaan pakolaisia kuljettanut vene joutui korkeaan aallokkoon ja kapteeni pakeni uiden rannalle, juttu kertoo. Isä kertoo yrittäneensä ohjata vendetta, mutta uusi iso aalto oli pyyhkäissyt veneen yli. Ihmiset nousivat seisomaan veneeseen ja vene kaatui, Abdullah kertoo. Onnettomuudessa vaimonsa ja kaksi poikaansa menettänyt isä kertoo, kuinka hän yritti pitää kiinni perheenjäsenistään, mutta yksi kerrallaan he liukuivat irti hänen otteestaan. Isä kertoo ihmisten huutaneen täydellisessä pimeydessä. Artikkelin tuo esille, että kaikkiaan 12 uhrin joukossa oli kahdeksan lasta. Artikkelissa tuodaan esille myös isän motiivi kertoa tarinansa: “Haluamme, että maailma kiinnittää huomion meihin, jotta voidaan estää saman kohtalon toistuminen”, isä vetoaa median kautta. Artikkelissa tuodaan esille inhimillistä puolta tragediasta ja Alan Kurdin kuolinkuvasta. “Lapseni olivat maailman kauneimmat lapset. Onko maailmassa ketään, jolle omat lapset eivät olisi kallein asia?”, isä sanoo. Jälleen, tarinan inhimillisyys, isän rakkaus lapsia kohtaa auttaa samaistumaan kovan kohtalon kokeneeseen isään ja perheeseen. Katsojilla on selvästi myös tarve selittää tapahtumia järkyttävän kuvan takana.

## Teksti 7

HS-analyysi, Ulkomaat, 6.9.2015 19:08 (Luettu 18.2.2016, klo 12.03)

Petteri Tuohinen: *Yksi valokuva voi muuttaa maailmaa*

“Joskus äärimmäisen harvoin yksi valokuva voi muuttaa maailmaa”, Petri Tuohinen aloittaa analyysinsä<sup>14</sup> Helsingin Sanomien verkkojulkaisussa. Hän kertoo, kuinka samalla viikolla, neljä päivää aiemmin, turkkilainen valokuvaaja Nilüfer Demir oli kävellyt Bodrumin hiekkarannalla Turkissa.

---

<sup>13</sup> [http://yle.fi/uutiset/hukkuneen\\_syyrialaispojan\\_isa\\_kertoo\\_jarkyttavat\\_tapahtumat/8279410](http://yle.fi/uutiset/hukkuneen_syyrialaispojan_isa_kertoo_jarkyttavat_tapahtumat/8279410)

<sup>14</sup> <http://www.hs.fi/ulkomaat/a1441506489741>

Hän näki vedenrajassa pienen pojan ruumiin, josta otettu kuva levisi nopeasti ympäri maailman. Tuohinen kehottaa lukijaa katsomaan kuvan halutessaan jutun alta. Hän päästää ääneen kuvaajan, joka kertoo kokeneensa tuskaa pojan ruumiin nähdessään. ”En ajatellut silloin mitään, halusin vain näyttää heidän tragediansa”, Demir kertoo Hesarin jutussa. Tämän jälkeen toimittaja kertoo kuva tarinan, pojan nimen ja sen, kuinka traagisessa turmassa surmansa saivat myös monet muut ja muun muassa Aylanin veli.

Tuohinen pitää kuvaa mykistävänä. ”Aylanilla oli vaatteet päällä, eikä ulkoisia vamman merkkejä näkynyt. Aivan kuin hän olisi ollut nukkumassa, ja hänen hiuksensa olivat kosteat kuin uinnin jälkeen. Ja mikä oleellisinta: Aylan näytti siltä kuin hän olisi voinut olla kuka tahansa lapsistamme”, hän kirjoittaa. Tuohinen tuntee selvästi voimakasta samastumista kuvaan, kun kertoo että monet suomalaisetkin kertoivat kuvan nähtyään itkeneensä tragedian vuoksi. ”Seuraavana aamuna moni halasi omia lapsiaan tavallista pidempään”, hän kirjoittaa. Teksti on tunteellinen.

Lopuksi Tuohinen päätyy samaan kuin monet muutkin kuvaa katsoneet ja sen merkitystä analysoineet: ”Se kertoi yhden ihmisen kohtalon kautta Syyrian sodasta, joka jatkuu jo viidettä vuotta.” Vaikka monet ovat turtuneet Syyrian sotaan ja raakuuksista sekä siviilien kärsimyksistä kertoviin uutisiin. ”Ei niille mitään voi” tuntuu olleen yleinen mielipide Tuohinen huomioi. Mutta Aylan Kurdin kuva herätti monet auttamaan. Ehkä siksi, että ymmärsimme, että vaikka emme voi lopettaa sotaa, voimme auttaa sitä pakenevia. Niitä ”syyrialaisia, jotka eivät hukkuneet Välimeren tai tukehtuneet salakuljettajien rekkoihin matkalla Eurooppaan,” tunteisiin vetoavassa analyysissä kirjoitetaan. Tuohisen huomio on, että silmiä ei voi Aylanin kuvan näkemisen jälkeen enää sulkea. Takaisin paluuta ei ole, jokin on muuttunut. Tuohinen pohtii myös, miksi vasta kuva onnistui tekemään tämän, vaikka tiesimme sodasta ja siviilien, lastenkin kärsimyksistä jo ennen sitä. Seuraava Tuohisen huomio on pysäyttävä:

*Kuva osoitti toteen jälleen vanhan toteamuksen, jonka mukaan yhden ihmisen kuolema on tragedia, kun taas tuhansien kuolema on tilastotiedettä. Syyrian sotaa on paennut ulkomaille jo yli neljä miljoonaa syyrialaista, ja eri arvioiden mukaan sodassa on kuollut 220 000–330 000 ihmistä. Kaksi- tai kolmesataatuhatta kuollutta ei merkinnyt meille mitään, ennen kuin näimme omin silmin yhden kolmevuotiaan syyrialaispojan kohtalon. Yhdessä kuvassa tiivistyi kaikki.*



Analyysin kirjoittaja Petteri Tuohinen toteaa lopuksi, että vaikka Alan Kurdin kuolema oli turha, ”pojan perintö jää kuitenkin elämään yhden ainoan valokuvan ansiosta.” Hän siis oikeuttaa valokuvan ottamisen, julkaisun, katsomisen ja jakamisen sillä, että se on jo neljä päivää myöhemmin saanut ihmiset ympäri maailmaa toimimaan sotaa pakenevien syyrialaisten siviilien auttamiseksi.

## Teksti 8

Artikkeli ja video: Yle, Ajankohtainen kakkonen 15.9.2015 (Luettu 16.2.2016 kello 20.01)

Kati Laukkanen: *Ajankohtainen kakkonen tapasi kuvaajan, joka ikuisti pakolaiskriisin symbolin*

Ylen ajankohtaisohjelma Ajankohtainen kakkonen tuo esiin kuvaajan näkökulman<sup>15</sup> kärsimyksen kuvaamiseen haastatteleamalla pakolaiskriisin symboliksi nousseen kuvan ottajaa Nilüfer Demiriä. Haastattelussa Demir kertoo ajatelleensa kuvanottohetkellä, että hänen pitää hoitaa työnsä. Kuitenkin Demir on jo kuvaa ottaessaan ja ennen sen ottamista ajatllut, että pakolaisten ongelmista pitää kertoa maailmalle. ”Hänen ja hänenlaisten ihmisten ongelmista täytyy kertoa maailmalle. Siksi otin valokuvan hänen ruumiistaan.”, Demir kertoo Ajankohtaisen kakkosen haastattelussa.

Kati Laukkasen kirjoittama artikkeli toteaa, että kuva Aylan Kurdin ruumiista onnistui välittämään ihmisille jotain sellaista, mihin aiemmat uutiskuvat tapahtumista eivät olleet pystyneet ja kuvasta tuli Euroopan pakolaiskriisin symboli. Laukkanenkin tuo, monien muiden kuvasta kirjoittavien tapaan, esille sen, kuinka kuva kuolleesta pikkupojasta herätti ihmisissä halun auttaa. Traaginen ja ahdistava kuva, yhden ihmisen julma kohtalo, sai aikaan hyvää ja ihmiset heräsivät auttamaan. Artikkelin ja video on julkaistu 15.9., pari viikkoa Aylanin kuoleman jälkeen.

Kuvaaja Demir kertoo, että hän on joutunut hankaliin tilanteisiin kuvan julkaisun jälkeen, jopa pelkäämään. Artikkelin kertoo ISISin käyttäneen kuvaa propagandatarkoituksiin. Demir kertoo, että pakolaiskriisistä raportoivat kuvaajat ovat kuvanneet tähän mennessä paljon pakolaisten ruumiita, jotka ovat ajautuneet rannalle. ”Mutta Aylan... En tiedä perusteluita, mutta kansainvälisessä mediassa hänen tapauksensa herätti huomiota.” Demir ei siis täysin ymmärrä, miksi vasta tämä kuva levisi länsimaissa ja miksi tämä kuva sai aikaan auttamisen halua. Hän viittaa myös siihen, kuinka idässä

---

<sup>15</sup>[http://yle.fi/uutiset/ajankohtainen\\_kakkonen\\_tapasi\\_kuvaajan\\_joka\\_ikuisti\\_pakolaiskriisin\\_symbolin/8307992](http://yle.fi/uutiset/ajankohtainen_kakkonen_tapasi_kuvaajan_joka_ikuisti_pakolaiskriisin_symbolin/8307992)

vastaavia kuvia on nähty jo useita ennen Aylania. Demir kertoo, että ”matkalla tulevaisuuteen” ihmisiä hukkuu ja siksi ”rannalla saattaa nähdä satoja pakolaisten ruumiita”. Satoja. Pysäyttävää. Kuten artikkelikin toteaa, valokuvaan Aylan Kurdin ruumiista tiivistyy tuhansien ihmisten tragedia. Ajankohtaisen kakkosen juttu pohtii myös, kuinka eettisesti oikein pojan ruumiin näyttäminen on ja tarvitsemmeko todella näin voimakkaan virikkeen, että pystymme enää tuntemaan empatiaa. Nilüfer Demir ei halua artikkelin mukaan ottaa kantaa tähän keskusteluun, mikä on mielestäni hieman hämmästyttävää, onhan hän sentään valokuvaaja ja journalisti. Hän sanoo: ”Kun ottaa valokuvaa ei ajattele, että kuva saisi symbolisen arvon tai sillä olisi tietty tarkoitus tai se aiheuttaisi jonkun reaktion. Kuvatessa tekee vain työnsä, niin minäkin tein.”

## Teksti 9

Artikkeli: Journalisti 11/15, 24.9.2015 (Luettu 28.9.2015, kello 11.01)

Manu Haapalainen: *Poikkeus kuvavirrassa*

Journalistin toimittaja Manu Haapalainen on haastatellut julkaisijan näkökulman esittelevää artikkelia<sup>16</sup> varten Iltalehden, Helsingin Sanomien ja Turun Sanomien kuvatoimitusten esimiehiä. Artikkelin mukaan kuvan julkaisusta käytiin monopolivista keskustelua kaikissa edellämämainituissa medioissa. Iltalehden julkaisusta vastavan Uutismedin julkaisupäällikkö Erkki Meriluoto kertoo, että kuvan kohdalla tehtiin poikkeus, eikä Aylan kuvan julkaisu tarkoita, että tunnistettavia kuvia kuolleista julkaistaisiin jatkossa helpommin. Hukkuneen pakolaispojan kuva julkaistiin ensin nettilehdessä pikselöitynä kuvana, jossa pojan ruumista ei näkynyt. Se oli normaalin toimintatavan mukainen päätös, että ruumiskuvia ei näytetä. Kuvan symboliarvon kasvu sai kuitenkin lehden tekemään poikkeuksen ja Iltalehti julkaisi kuvan myös päivän isokokoisena, pikselöimättömänä kuvana päivän lehdessä. Julkaisu perusteltiin kuvatekstissä.

Helsingin Sanomien kuvatoimituksen esimies Markku Niskanen kertoo, että monopolivisen keskustelun jälkeen kuva julkaistiin printtilehdessä pienikokoisena ja nettiversiossa linkin taakse piilotettuna, mikä oli monen muunkin median ratkaisu poikkeavassa tilanteessa. ”Meillä ei ole tapana julkaista näin rajuja kuvia. Oli oikein varoittaa lukijoitamme”, Niskanen kertoo Journalistille. Hän kertoo, että vaikka nyt tehtiin poikkeus, ei lehti jatkossa lähtökohtaisesti julkaise tunnistettavia

---

<sup>16</sup> <http://www.journalisti.fi/artikkelit/2015/11/poikkeus-kuvavirrassa/>

kuvia kuolleista. Niskanen tuo esiin, että raakojen kuvia käyttö on kulttuurisidonnainen asia. Turun Sanomat ei julkaissut rantavedessä makaavan hukkuneen Aylanin kuvaa, vaan kuvitti uutisen ensin yleisluontoisella pakolaiskuvalla. Myöhemmin, pakolaispojan kuvan saatua symbolista arvoa vaihdettiin kuvaan, jossa santarmi kantaa pojan ruumista, TS:n kuvapäällikkö Riitta Salmi kertoo Journalistille. Salmen mukaan tunnistettavaa kuvaa hukkuneesta ei julkaistu, koska lehti noudatti tämänkin kuvan kohdalla normaalia ohjeistustaan valokuvien käytöstä. Myöhemmin tosin verkkolehti kuvitti uutista koosteella ulkomaisten lehtien kansia ja lööppejä, Salmi kertoo. Salmi sanoo, että vastaavia kuvia suomalaisesta lapsesta ei "ikimaailmassa julkaistaisi" ja että shokkikuvien julkaisussa tulisi olla varovainen. "Kyse on kaksinaismoralismista. Standardien pitäisi olla yhtenäiset, oli hän kuollut missä vain.", Salmi sanoo. Hän tuo esille myös sosiaalisen median ja journalismin erilaiset roolit ja vastuut: "Jos kuva nousee kriisin symboliksi, toki lukijaa kiinnostaa, millainen kuva on. Mutta jos sosiaalinen media nostaa jonkin kuvan, pitääkö sen perässä juosta?", Salmi kysyy Journalistin mukaan. Iltalehden Meriluoto puolestaan sanoo kuvan shokeeranneen ihmisiä autamaan. Hän siis oikeuttaa kuvan julkaisun sillä, että se herättää ihmiset ja saa aikaan hyvää. Helsingin Sanomien Niskanen taas toteaa Journalistin haastattelussa, että ihmiset saattavat torjua shokeeraavasti esitetyn asian, eikä kuvalla hätkähdyttäminen siksi ole yleensä tehokas keino herätellä ihmisiä toimimaan. Yhtä mieltä jutussa haastateltavat kuvavastaavat tuntuvat olevan siitä, että kuolleen Aylanin kuvan julkaisu oli poikkeustapaus, eikä yhden, symbolisen arvon saaneen kuvan julkaiseminen tarkoita sitä, että tunnistettavia kuvia kuolleista vastaisuudessa julkaistaisiin yhtään sen useammin.

## Teksti 10

Verkkoartikkeli: Yle, Kulttuuri 11.10.2015 (Luettu 8.2.2016, kello 17.14)

Riikka Oosi: *Palkittu valokuvaaja Meeri Koutaniemi: "Todellisuus on näytettävä sellaisena kuin se on"*

Riikka Oosi on haastatellut Ylen nettiartikkelia<sup>17</sup> varten valokuvaaja Meeri Koutaniemeä, joka on tunnettu kantaaottavista ja ihmisoikeuksia puolustavista aiheistaan, kuten naisten ympärileikkausta dokumentoivista valokuvistaan. Haastattelu on tehty reilu kuukausi Aylanin kuoleman ja kuolinku-

---

<sup>17</sup>[http://yle.fi/uutiset/palkittu\\_valokuvaaja\\_meeri\\_koutaniemi\\_todellisuus\\_on\\_naytettava\\_sellaisena\\_kuin\\_se\\_on/8367219](http://yle.fi/uutiset/palkittu_valokuvaaja_meeri_koutaniemi_todellisuus_on_naytettava_sellaisena_kuin_se_on/8367219)

van julkaisun jälkeen. Koutaniemi muistuttaa artikkelissa valokuvan voimasta: kuva, joka järkyttää ja jota tuntuu pahalta katsoa, voi saada ihmisessä aikaan halun auttaa. Hän mielestään, kuten otsikokin kertoo, todellisuus on näytettävä sellaisena kuin se on. Koutaniemi kertoo haastattelussa, että hän on aina halunnut ottaa kuvillaan kantaa asioihin. Koutaniemen pääviesti haastattelussa on se, että hän haluaa tietoisesti käyttää valokuvan kykyä kertoa asioista voimallisesti. Hän näkee, että parhaimmillaan valokuva saa ihmiset toimimaan. Hänen mielestään järkyttäviä valokuvia on voitava julkaista ja katsoa. Koutaniemi kokee tehtäväkseen näyttää ihmisille myös asioita, jotka voivat shokeerata. Sen jälkeen hän on työnsä tehnyt ja jää katsojan päätettäväksi, tekeekö hän asialle jotain. Hukkuneen pakolaispojan kuvan voima on Koutaniemenkin mielestä siinä, että pystymme samaistumaan siihen. ”Se muistuttaa meitä länsimaaisia ihmisiä omista lapsistamme”, Koutaniemi sanoo. Hän pitää Aylan kuvaa vahvana ajankuvana meneillään olevasta kriisistä.

## **Teksti 11**

Verkkoartikkeli: Helsingin Sanomat, Kulttuuri 15.10.2015 (Luettu 8.2.2016 kello 19:18)

Mari Koppinen: *Suomalaistaiteilija tekee veistoksen Turkin rannalle huuhtoutuneesta pakolaispojasta – toivoo sijoituspaikaksi lapsen löytöpaikkaa*

Suomalainen taiteilija Pekka Jylhä valmistelee veistosta, joka on saanut innoituksensa pakolaiskriisin symboliksi nousseesta syyrialaispojasta Aylan Kurdist, Helsingin Sanomien juttu<sup>18</sup> kertoo. Suomen tunnetuimpiin kuvanveistäjiin kuuluva Jylhä kertoo, että dramaattinen kuva herätti hänet. Hesarin juttu käyttää kuvasta myös adjektiiveja ”herkkä” ja ”rauhallinen”. Myös Jylhässä kuva herätti halun tehdä jotain ja kuvanveistäjänä hän valitsi taiteen. Jylhä kertoo, että ”Kuvassa poika näyttää rauhalliselta. Kaikki on nyt hyvin. Kuva on hyvin kaunias ja rauhallinen. Sotaelokuvissa näkee aina kauheuksia, mutta tämä oli koskettava.” Pojasta tuli lehden mukaan taiteilijalle mieleen Jeesus-lapsi. Hesarin artikkeli tuo esiin pakolaispojan kuvan herättämän raivon ja sen, kuinka osa ihmisistä piti kuolleen lapsen kuvan levittämistä irvokkaana. Pekka Jylhä on saanut osansa tästä. ”...ihmisten mielestä se valokuva lapsesta on sosiaalipornoa”, Jylhä sanoo. Hän uskoo ihmisten kokevan syyllisyyttä. Pienen pojan karmealla kohtalolla ratsastamiseen Jylhä vastaa, että hän kokee ”taiteilijoiden tehtäväksi ottaa tällaiset asiat esille”. Hän vetoaa siihen, ettei asiaa saa unohtaa tai piilottaa.

---

<sup>18</sup> <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1444883546133>

## Teksti 12

Verkkoartikkeli: Helsingin Sanomat, Ulkomaat 23.12.2015 (Luettu 18.2.2016, kello 21.17)

Suvi Turtiainen: *Hukkuneen syyrialaispojan isä vetoaa: "Avatkaa ovet syyrialaisille"*

Jouluna 2015 julkaistu Hesarin verkkolehden artikkeli<sup>19</sup> kertoo Alan Kurdin isän joulutervehdyksestä Channel 4- brittikanaavalla. "Tänä vuodenaikana pyydän kaikkia teitä miettimään rauhaa ja turvaa etsivien isien, äitien ja lasten kärsimystä", Abdullah Kurdi sanoo tv-kanavan joulutervehdyksessä. Jouluaaton aattona julkaistu artikkeli kertoo, että "kuva Turkin rannalle huuhtoutuneesta kolmivuotiaan Aylan Kurdin ruumiista on noussut pakolaiskriisin inhimillisen kärsimyksen symboliksi". Jutun lopussa tuodaan esille, että Kurdin perhe ei ole ainoa, jota tragedia koskettaa. Miljoona siirtolaista ja pakolaista on saapunut vuoden 2015 aikana Eurooppaan, "valtaosa heistä on kulkenut hengenvaarallisen merimatkan Välimeren yli."

---

<sup>19</sup> <http://www.hs.fi/ulkomaat/a1450839256899>

## 6 AINEISTON ANALYYSI

Syksy 2015 toi pakolaiskriisin kotiovellemme kymmenien tuhansien turvapaikanhakijoiden myötä. Euroopan rannalle Lähi-idän kriisi ylettyi jo aiemmin ja viimeistään Alan Kurdin kuolema, hukku-neesta pikkupojasta levinnyt valokuva, avasi silmät myös meillä Suomessa. Valokuva nousi pako-laiskriisiuutisoinnin ja -keskustelun avainrooliin. Miksi keskustelua kuvasta käytiin ja miten siinä onnistuttiin?

Tutkielmatyöni alkuvaiheessa luin Janne Seppäsen (2005) Visuaalinen kulttuuri-kirjaa. Siinä Sep-pänen ruotii ajatusta, jonka mukaan kuvasta keskusteleminen ja analysoiminen latistaa kuvan mer-kityksiä. Ajatellaan siis, että kieli ei voi tavoittaa samaa kuin kuva tavoittaa visuaalisuudellaan. (Emt. 80–82). Olen pohtinut tätä itsekin tutkielmani edetessä. Silti, on tyydyttävä sanoihin. Muuta keinoa ei ole, mikäli haluamme tietää, miksi Alanin kuolikuva kosketi niin monia ja miksi siitä käytiin niin laajaa keskustelua. Kuten Seppänen toteaa: puhuttu ja kirjoitettu kieli on ainoa tapa keskustella kuvista ja niiden merkityksistä (Seppänen, 2005, 80–82).

Tässä luvussa teen yhteenvedon analysoimieni 12 mediatekstin näkökulmista ja siitä, mitä pako-laispojan kuvaa syksyllä käsitelleet artikkelit inhimillisen kärsimyksen valokuvasta, valokuvan merkityksistä ja valokuvan luonteesta kertovat. Käsittelen ensin kuvaan samaistumista ja kuvan vaikutusta auttamishaluun sekä keskustelua, jota kuvan julkaisemisen oikeutuksesta käytiin. Nämä kaikki edellä mainitut liittyvät toisiinsa. Lisäksi avaan oman väliotsikon alle mediatekstien yhtä teemaa, valokuvaajan roolia kärsimyksen kuvien tuottajana. Analyysiluvun lopuksi etsin aineistosta viittauksia valokuvan kykyyn avata mahdollisuus läsnäololle.

### 6.1 *Samaistuminen, auttaminen ja oikeutus julkaisulle*

Valokuvia on kautta aikojen käytetty omantunnon herättämiseen (Sontag, 1977, 64), eikä Alan Kurdin kuolinkuva tee tässä poikkeusta. Vahvimpina valokuvan vaikutustekijöinä yllä esitellyistä artikkeleista nousevat kuvaan samaistuminen ja sen myötä kuvan vaikutus tekoihin. Kaikissa artik-keleissa esitetään toive siitä, että kuva saisi ihmiset toimimaan ja auttamaan pakolaisia. Tällä sa-maistumisen kautta tapahtuvalla muutoksella toiminnassa myös oikeutetaan kuvaajan päätös ottaa kuva ja julkaisijan päätös julkaista se sekä kuvaa somessa jakaneiden toiminta.

Ennen kaikkea maantieteellisen läheisyyden katsotaan vaikuttavan samaistumiseen: hukkuminen tapahtui Välimerellä, Euroopan rannalla. Teksteissä tuodaan esille, että ranta, jossa hukkunut poika makasi on suomalaistenkin suosima turistikohde. Läheiseksi kuvan tekee myös pojan länsimainen vaatetus ja asento, jota on verrattu nukkuvaan lapseen. Monelle vanhemmalle kuva tuo mieleen oman lapsen. Lähelle kuvan tuo niin ikään se, että se on kaunis ja tyyni kuva kuolemasta – poika ei näytä kuolleelta. Vaikka kuva on traaginen ja se itkettää monia, se ei aiheuta samanlaista torjuntareaktiota kuin raaka ja verinen kuva, jossa kuollut todella näyttää kuolleelta. Artikkeleissa, joissa haastatellaan Alanin isää, läheisyys ja sitä kautta samaistuminen tulee henkilökohtaisen tragedian kautta: olemme kaikki ihmisiä, isiä, äitejä ja/tai lapsia, noin olisi voinut käydä minun perheelleni.

Teksteistä nousee voimakkaana toive, että kuva herättäisi auttamisen halun. Samaistuminen linkittyy tähän toiveeseen vahvasti, sillä juuri samaistumisen katsotaan vaikuttavan mielipiteeseen ja toimintaan pakolaisten auttamiseksi. Samaistumisen kautta syntyy ymmärrystä, jonka kautta voi tapahtua muutos toiminnassa. Samaistuminen, kuvan vaikutus, toive auttamisesta ja oikeutus kuvan julkaisulle ja katsomiselle liittyvät kaikki toisiinsa. Esimerkiksi Rauli Virtanen katsoo Ylen artikkelissa (ks. teksti 1), että traagisen kuvan vaikutus on lopulta ”positiivinen ja humaani” sen aiheuttaman samaistumisen ja empatian kautta. Tunteet avaavat tien ymmärrykselle ja toiminnalle. Valokuva on onnistunut välittämään jotain, mitä tilastot hukkuneista eivät osanneet kertoa (ks. teksti 7). Yksi kuva on kertonut enemmän kuin monet muut aikaisemmat kuvat. Kuvan julkaisua, jakamista ja katsomista oikeutetaan artikkeleissa juuri tällä: sen vaikutus on lopulta positiivinen, koska hukkuneen Alanin kuva voi pelastaa muita (ks. tekstit 2 ja 4).

Esittelin aiemmin tutkielmassani toiseuden käsitteen ja kerroin siitä, miten rakennamme omaa identiteettiämme muiden avulla (Korpiola & Nikkanen 2012, 25). Osittain Alan Kurdin kuvan kautta pönkitämme tiedostamatta omaa identiteettiämme auttajina ja pelastajina. Erottautumalla tuntemattomasta, oudosta ja vieraasta asetamme toisen heikompaan asemaan (Seppänen & Väliaverron 2012, 106). Joissakin ihmisissä Alan Kurdin kuolinkuva aiheutti vastareaktion ja kuvan julkaisua ja jakamista pidettiin mässäilyinä. Susan Sontagin (1977, 62–64) pohdinnat kärsimyksen kuvan kyvystä etäännyttää tunteet vaikuttavat pitävän tältä osin paikkansa: kaikki eivät tunteneet empatiaa kuvan nähdessään. Silti jo Alanin kuvasta käyty keskustelun määrä todistaa, että kuva oli erityisen mieleen painuva ja koskettava. Kuvan julkaisun jälkeisen avun lisääntymisen huomioiden, Alanin kuvalla on ollut myös vaikutus ihmisten toimintaan.

Tekstien mukaan kuva sai symbolin aseman siksi, että se onnistuu kertomaan yhden tarinan kautta koko kriisistä (teksti 10). Ikonisen kuvasta tekee esimerkiksi se, että se toistaa kärsivä lapsi – myytiä (teksti 1). Lisäksi sosiaalisen median katsotaan vaikuttaneen kuvan ikonisoitumiseen. Kuvan viihteellistyminen, siitä tehdyt taideteokset ja versiot, jopa meemit vaikuttivat niin ikään siihen, että kuva sai nopeasti ikonin statuksen. (Teksti 4). Tutkija-professori Hanna Weseliuksen blogiteksti ”Ikonin edessä” määrittelee, että ikoninen kuva on kuva, joka nousee edustamaan jotain ilmiötä ja joka leviää ja muokkaantuu, mutta joka silti tunnistetaan heti kaikkialla. Hän huomoi, että ennen ikoniksi muokkaantumiseen meni vuosia tai vuosikymmeniä, mutta nykyään uutiskuva saattaa pukeutua uusiin vaatteisiin yhdessä yössä, kuten hukkuneen pakolaispojan kuvalle kävi. Päivä kuvan julkaisun jälkeen Weseliuksen pitää kuvaa jo Eurooppaa ravistelevan kriisin symbolina. Samoin Helsingin sanomien verkkoartikkeli (teksti 5) puhuu kuvasta kaksi päivää sen julkaisun jälkeen ”pakolaiskriisin symbolina”. Kuvan ikonisoitumisen ja sen symboliarvon kerrottiin vaikuttaneen merkittävästi päätökseen julkaista ja jakaa kuva (tekstit 9 ja 4).

Alanin kuva on siitä merkillinen, uuden ajan symbolinen kuva, että se sai ikonin ja symbolin statuksen niin nopeasti. Mutta, koska symbolien merkitys kasvaa niiden käytön ja kokemuksen myötä, symbolien levitessä ja tullessa yhä tunnetummiksi (Salo 2000), ei ole ihme, että hukkuneen pakolaispojan kuva kasvoi some-aikakaudella pakolaiskriisin symboliksi yhdessä yössä. Merja Salo nosti vuonna 2000 esiin Goldbergin (1994) esittämän kritiikin, jonka mukaan länsimaissa ei ole viime aikoina syntynyt yksittäisiä uutiskuvasympoleja. Tämän voidaan ajatella johtuvan muun muassa siitä, että monissa tapahtumissa on massiivinen mediaseuranta ja eri välineet ja mediat tuottavat samankaltaista kuvaa tapahtumista (Salo 2000, 32–33), kuten aiemmin tutkielmani teoriaosuudessa toin esille. Tämä on varmaan pätenyt vielä 90-luvulla, mutta nykyään tilanne on mielestäni toinen. Voidaanhan esimerkiksi hukkuneen Alan Kurdin kohdalla ajatella, että kuva ei olisi ilman sosiaalista mediaa saanut niin valtavaa toistoa ja noussut sitä kautta symboliksi. Toisaalta voidaan hyvin kyseenalaistaa kuvan symbolinen arvo kokonaan pohtimalla, onko liian aikaista puhua symbolista, kun tapahtumasta on vasta vähän aikaa? Silti on ehkä hyväksyttävä, että symbolisen kuvan syntyminen kestää nykyään, verkon ja sosiaalisen median mahdollistaman toiston myötä, vähemmän aikaa. Salon mukaan symbolinen yhteys kuvan ja tapahtuman välillä voi myös heiketä ja lakata (emt., 33). Näin ei ole ainakaan vielä, yli puoli vuotta tapahtuman jälkeen Alanin kuvalle tapahtunut.

Tutkielman teoriaosuudessa esittelemistäni Turo Uskalin ikonisista mediakuvista ja niiden muodostumisesta on syytä nostaa analyysissa esiin, että ikonisen kuvan luonnetta mukaillen, myös Alanin



kuvassa on huomiota herättävä visuaalinen sijoittelu: kuollut poika näyttää kuvassa nukkuvalta. Uskalin mukaan toiston lisäksi monistus eli kuvan käyttö eri välineissä lehtikuvana, videossa jne. vahvistaa kuvan asemaa ikonisena kuvana. (Uskali 2007, 127). Näin kävi Alanin kuvalle. Eri mediaoiden julkaisujen lisäksi Alanin kuvaa versioitiin niin taiteilijoiden toimesta taideteoksiin kuin tavallisen netin käyttäjien toimesta vaikkapa meemeihin. Hanna Weselius pohti blogitekstissään (teksti 4) kuvan meemiytymistä. Weseliuksen mukaan kuvan meemiksi muuntuminen tuntuu hankalalta ja vastenmieliseltä. Tällä hän viittaa siihen, tarkoittaako meemiytyminen, että riisumme syyrialaispojan kuolinkuvalta sen alkuperäisen sanoman muokkaamalla sitä yhä uudestaan ja uudestaan eri tarkoituksiin. Weselius miettii, onko syntymässä uusi kuvagenre: kärsimysmeemi. Entä onko se hyvä vai huono asia? Tämä pohdinta liittyy siihen keskusteluun, mitä käytiin hukkuneen pakolaispojan valokuvasta tehtyjen teosten tarkoituksesta ja oikeutuksesta. Weselius pohtii, pitääkö tällekin voida nauraa ja auttaako “lisämerkitysten lisääminen ja poistaminen, eräänlainen merkitysten testilaboratorio joka meemit ovat, käsittämään paremmin mistä kuvan representoimassa maailmassa on kyse?” Itse näen, että meemit omat tämän ajan keino ymmärtää tapahtumia ja uutisia. Meemit ovat arkipäiväistyneet osaksi käyttäjien tekemiä, joka päivä kuluttamiamme sisältöjä - miksi tämän, laajaa huomiota saaneen tapahtuman kohdalla tehtäisiin poikkeus? Meemi-muoto on yksi monista versioista, joita Alanin kuvasta muokattiin ja myös meemit ovat vaikuttaneet siihen, että kuva on saanut ikonin aseman.

Kriittisesti suoraan kuvaan suhtautuvia kirjoituksia ei esittelemissäni teksteissä ollut. Esille tuotiin ainoastaan kuvan julkaisua, jakamista ja etenkin versiointia koskevaa kriittistä keskustelua. Taiteilija Pekka Jylhä kertoo (teksti 11) kohdanneensa ihmisten raivon. Jylhää on syytetty pojan traagisella kohtalolla mässäilystä, kun hän on kertonut valmistelevansa teosta Alanin kuvan pohjalta. Taiteilija Jylhä vastasi itse kritiikkiin, kuten moni muukin mailman menosta kertova: näitä kuvia on saatava näyttää ja niitä pitää katsoa, silmiä ei saa ummistaa.

Tekstissä 10 kuvajournalisti Meeri Koutaniemi ottaa kantaa kuvan julkaisua koskevaan kritiikkiin ja toteaa, että järkyttäviä kuvia on voitava näyttää. Hanna Weselius, niin ikään pyytää katsomaan tätä dramaattista kuvaa. Ylen Beirutin kirjeenvaihtaja puolestaan tuo esiin maantieteellisiä eroja ja länsimaista kauhistelua muistuttamalla, että tällaisia kuvia nähdään Lähi-idässä tämän tästä.

Valokuvataiteen museon johtaja Elina Heikka huomioi, että kärsimyksen esittämiseen valokuvissa etsitään usein epäsuoria keinoja. Aiemmin esittelemäni Barbie Zelizerin hetki ennen kuolemaa - teoria (ks. luku 4) toimii kattavana esimerkkinä tällaisista kuvista. Myös Alanin kuva on epäsuora kuva kärsimyksestä: se on siloiteltu ja kaunis kuva kuolemasta, lapsi näyttää nukkuvalta. Heikka

pohtii monien muiden tapaan myös sitä, tarvitsemmeko niin voimakkaan virikkeen kuin kuollut lapsi, ennen kuin inhimillinen kärsimys koskettaa aidosti. Ehkä, mutta Alanin kuva ei ole tavallinen kuva kuolleesta. Se on kuva elämän ja kuoleman välistä. Niin kauheaa kuin se onkin, kuva on kaunista kärsimystä. En uskokaan, että tarvitsemme tämän kauheampia kuvia inhimillisestä kärsimyksestä, sillä liian rajut kuvat voisivat aiheuttaa torjuntareaktion. Alanin kuva kaikessa rauhallisuudessaan puolestaan antaa mahdollisuuden katsomiselle ja on siksi länsimaalaisin silmin vaikuttava ja keskustelua herättävä kuva.

## **6.2 Kuvajournalistin rooli inhimillisen kärsimyksen kuvan tuottajana**

Suurin osa esittelemistäni artikkeleista käsittelee kuvan vaikutusta katsojan näkökulmasta. Tässä kappaleessa haluan kuitenkin käsitellä toista esille tullutta teemaa: valokuvaajan roolia kärsimyksen kuvien tuottajana. Katson, että valokuvaajan valinnat vaikuttavat voimakkaasti siihen, millainen on kuvien vastaanotto. Siteeraan tässä luvussa kuvajournalismin eettisiä ristiriitoja tutkineiden korealaisen kuvajournalistin ja visuaalisen viestinnän professorin Yung Soo Kimin ja yhdysvaltalaisen kuvajournalistin, journalismin professorin James K. Kellyn tutkimusta (2010), jossa käsitellään valokuvaajan valintoihin vaikuttavia tekijöitä ja valintojen suhdetta kuvan vastaanottoon. On mielenkiintoista, kuinka pakolaispojan kuvannut turkkilainen journalisti Demir toistaa ja vahvista tiedostamattaan valokuvan ja kuoleman ikiaikaista suhdetta. Demir on Barthesin (1985) mainitsema kuoleman asiamies. Hän taltioi ja ampuu kuoliaaksi hetken. Kamera ja valokuvaaja ovat aina pitäneet seuraa kuolemalle (ks. 4), niin tämänkin traagisen tarinan kohdalla.

Kahdessa analysoimassani artikkelissa on haastateltu Alanin kuolinkuvan ottajaa Nilufer Demiriä (tekstit 5 ja 8) ja yhdessä valokuvaaja Meeri Koutaniemeä (teksti 10). Kuten jo aiemmin tekstien esittelyssä mainitsin (teksti 8), Demir ei halua ottaa kantaa keskusteluun, jota on käyty kuvan julkaisusta ja oikeutuksesta. Hän sanoi, ettei ajattele kuvaa ottaessaa, että kuva saisi symbolisen arvon tai sillä olisi tietty tarkoitus tai se aiheuttaisi jonkun reaktion. ”Kuvatessa tekee vain työnsä, niin minäkin tein”, Demir sanoo. Tässä on tosin ristiriita, sillä haastattelun aluksi Demir sanoi ajatelleensa, että näiden ihmisten tarina ja tilanne pitää saada ihmisten tietoisuuteen. Samoilla linjoilla ovat muutkin kuvaajan roolista analysoitavissa teksteissä puhuvat. Meeri Koutaniemelle voisi hyvällä syyllä antaa kuvajournalistin tittelin lisäksi aktivistin tittelin, niin kärkevästi hän on töissään ihmisoikeusloukkauksiin puuttunut. Koutaniemi kertoo haastattelussa ottavansa kuvillaan kantaa asioihin, hän haluaa tietoisesti käyttää valokuvan kykyä kertoa asioista voimallisesti. Koutaniemi

katsoo, että parhaimmillaan valokuva saa ihmiset toimimaan. Aktiivisen, valintoja tekevän valokuvaajan roolin inhimillisen kärsimyksen kuvien tuottajana nostaa esiin myös Valokuvataiteen museon johtaja Elina Heikka (teksti 1). Hänen mukaansa valokuva on kuvaajan tapahtumaan heittävä valokeila.

Meeri Koutaniemi korosti Ylen haastattelussa, että ”todellisuus pitää näyttää sellaisena kuin se on”. Ongelmallisen tästä lausahduksesta tekee se, että valokuvaajalla on aina oma näkemys kuvattavaan aiheeseen. Kuvaajan täytyy päättää ennen kuvaamista, onko hän tarkkailija vai osallistuja, kuvajournalisti vai laupias samarialainen. Myös se, millaisen valta-asetelman länsimainen kuvaaja luo kuvatessaan kärsivää ihmistä. Näiden kysymysten kautta päästään kuvaajan roolissa minua kiinnostaviin tekijöihin, joita avaan seuraavaksi.

Amerikkalaisesta valokuvasta kirjoittaessaan Susan Sontag (1977) kuvaa mielestäni koko länsimaista valokuvaa. Hän sivuaa Valokuvauksesta -teoksessaan useaan otteeseen valokuvaajan roolia. Sontag esittää kirjassaan suoran lainauksen Berenice Abbotilta, joka kirjoitti, että ”valokuvaaja on aikansa henkilöitymä; hänen silmiensä kautta nykyisestä tulee menneisyyttä” (1977, 68). Amerikkalaisen valokuvan historiaa avatessaan Sontag mainitsee, että aluksi valokuvaajaa pidettiin asioihin puuttumattomana havainnoitsijana, mutta hyvin pian huomattiin, että valokuva ei ole vain objektiivinen näkemys, vaan myös todiste siitä, mitä yksityinen ihminen näkee, että valokuvat ja valokuvaus eivät ole vain maailman tallennusta vaan myös siitä esitetty tulkinta (emt., 86).

Myös Barbie Zelizer sivuaa About to Die -kirjassaan valokuvaajan roolia kärsimyksen kuvien tuottajana. Hän muistuttaa, että kuvajournalistit ovat kahta mieltä aiemmin tutkielmassani esiteltyjen oletetun kuoleman kuvien ottamisesta. Toiset ajattelevat, ettei tällaisten kuvien ottamista voi välttää. Toiset taas vetäytyvät tilanteista, joissa kuolemaisillaan olevaa ihmistä pitäisi kuvata. (Zelizer 2010, 54). Saksalainen Pulizer - palkittu sotavalokuvaaja Horst Faas on todennut, että kuolevista ei oikeastaan pitäisi ottaa kuvia, koska ihmisen kuolema on tietyllä tapaa yksityinen hetki, eikä ole soveliasta vain seisoa vieressä ja odottaa, että henkilö kuolee (emt., 54). Zelizer on pohtinut myös ristiriitaa journalistin eettisten ohjeiden ja käytännön työn välillä. Eettisiä ohjeita voidaan kyllä kirjoittaa, mutta käytännön työssä ne ovat jatkuvassa muutoksessa. (Couldry, Madianou & Pinchevski 2013, 272–274).

Kuvajournalismi vaatii suoraa tarkkailua ja havainnointia. Valokuvaa ei voi ottaa turvallisesti koti-toimituksesta käsin, vaan kuvajournalistin on todella oltava fyysisesti läsnä tilanteissa, joita hän

taltioi. Kun kuvajournalisti kohtaa inhimillistä kärsimystä, hänen on kyettävä tekemään nopeita ratkaisuja sen suhteen, toimiiko hän hätää kärsivän auttajana ja "laupiaana samarialaisena" vai onko hän tilanteessa ensisijaisesti journalisti, joka havainnoi ja dokumentoi tragediaa sopivan välimatkan päästä. (Kim 2012, 6).

Kuvajournalistit edustavat ammattiryhmää, joka saa ensikäden tietoa nälänhädästä, kuivuudesta, väkivallan teoista ja sodasta. Inhimillistä kärsimystä ja kuolemaa dokumentoidessaan kuvajournalisti ei voi välttää kohtaamasta eettisiä ristiriitoja. Hänet ikään kuin pakotetaan valitsemaan joko auttajan tai journalistin rooli. Hänet pakotetaan valitsemaan, auttaako hätää kärsivää nyt vai raportoiko hän tapahtumasta ja sitä kautta auttaa yhteiskuntaa ymmärtämään ja useampia ihmisiä auttamaan hädässä olevia. Valinta on vaikea, koska se täytyy tehdä kahden "oikean" valinnan välillä. On yhteiskunnallisesti oikein auttaa kärsivää, mutta on myös hyväksyttävää toimia ammatin velvoittamana. (Kim & Kelly 2010, 23). Eettinen ristiriita syntyy siis kahden moraalisesti "oikean" valinnan ja velvollisuuden edessä (emt., 24).

Kuvajournalismin eettisiä ristiriitoja tutkineet Yung Soo Kim ja James K. Kelly myöntävät tutkimuksessaan, että kaikki journalistit kohtaavat samoja eettisiä ristiriitoja tragediaista ja inhimillisestä kärsimyksestä uutisoidessaan. Tutkijoiden mukaan, voidaan kuitenkin sanoa, että kuvajournalistit törmäävät tämän kaltaisiin ongelmiin vielä muita journalisteja useammin. (Kim & Kelly 2010, 23). Suunnatessaan linssinsä kärsivään ihmiseen kuvajournalistin tulee päättää nopeasti, toimiiko hän journalistina vai ei. Päätös täytyy pystyä tekemään käsillä olevassa hetkessä ilman kollegoiden konsultaatiota. Kirjoittajat mainitsevat, että yleisyydestään huolimatta tätä dilemmaa on tutkittu vähän. (Emt., 24).

Kuvajournalismin erityisiin eettisiin pulmiin on syynä myös se, että valokuvaa pidetään vahvasti todenmukaisena (Kim & Kelly 2010, 24). Uutiskuvaa tutkinut Sue O'Brien tarjoaa harkittavaksi eettisiin pohdintoihin punnittavaksi erilaisia vaikuttajia: myötätuntoa, hyvää makua, uutisarvoa, toimituksellista sisältöä ja valokuvaajan roolia. Esimerkiksi myötätuntoa koskevat kysymykset sisältävät pohdinnat suruajan pyhydestä, uhrien yksityisyydestä ja toiminnan vaikutuksesta selviytyjiin ja ystäviin. "Hyvä maku" puolestaan koskettaa kuvia ruumiista, verisistä uhreista tai alastomuudesta. Valokuvan totuus tarkoittaa tässä kohtaa lähinnä digitaalisen valokuvan mukanaan tuomia kysymyksiä muokkauksesta ja manipulaatiosta. (Emt., 24).

Vaikein eettinen huoli liittyy inhimillisen kärsimyksen kuvaamiseen ja uhrien kohteluun. Nämä eettiset kysymykset koskevat ensin valokuvaajia, sen jälkeen median portinvartijoita ja lopuksi yleisöä. Yung Soo Kim on tutkinut, käyttävätkö kuvajournalistit tilannekohtaista harkintaa punnitessaan sen välillä, tuleeko heidän toimia enemmän ammattietiikkansa ohjailemana maltillisesti havainnoiden vai puuttua tilanteeseen pelastaakseen jonkun hengen. (Kim 2010, 6). Yung Soo Kim ja James D. Kelly ovat tutkineet myös, mikä vaikuttaa valokuvaajan valintoihin kuvaushetkellä ja kuinka yleisö reagoi näihin valintoihin.

Yleensä journalistin tekemiin valintoihin kuvaustilanteessa vaikuttaa se, millainen painoarvo hänen raportoimallaan uutisella on ja kuinka suurta yleisöä se palvelee. Yung Soo Kim ja James D. Kelly toteavat tutkimuksessaan, että journalisti ei voi kuitenkaan nojata päätöksissään aina samoihin eettisiin ohjeisiin, vaan hänen täytyy kyetä muodostamaan kutakin tilannetta varten omat ohjeensa.

Tutkijat erittelevät kolme journalistisen etiikan linjaa: absoluuttisen, käytännöllisen ja tilannekohtaisen etiikan. Otetaan esimerkki absoluuttisen etiikan ja käytännön etiikan ristiriidasta kuvajournalistin työssä. Valokuvaaja todistaa auto-onnettomuutta, jossa rattijuoppo on aiheuttanut kuoleman. Eettinen ristiriita syntyy siitä, että absoluuttisen eettisen päättelyn mukaan hänen täytyy kunnioittaa uhria ja omaisia, mutta yleisen hyödyn näkökulmasta kuvajournalistilla olisi tässä kohtaa mahdollisuus kertoa suuremmalle yleisölle rattijuopumuksen vaaroista ja edesauttaa vakavan ongelman ratkaisua.

Lopulta Kimin ja Kellyn esittelemät absoluuttiset ja käytännölliset eettiset ohjeet saavat rinnalleen tilannekohtaiset eettiset ohjeet, jotka pätevät parhaiten kuvajournalistien työssään kohtaamiin eettisiin haasteisiin (emt., 25). Kim ja Kelly esittelevät tilannekohtaisia erityispiirteitä (Situational Characteristics), jotka vaikuttavat paitsi kuvajournalistin käyttäytymiseen ja valintoihin myös valokuvan vastaanottoon.

### 6.2.1 Muiden auttajien läsnäolo

Muiden auttajien läsnäolo (*The Presence of Other Helpers*) vaikuttaa siihen, miten valokuvaaja toimii taltioidessaan inhimillistä kärsimystä. Auttajien läsnäolo vaikuttaa myös siihen, miten yleisö suhtautuu kuvajournalistin tekemiin valintoihin. Tutkimuksen mukaan tilanteissa, joissa on läsnä muita auttajia, yleisö hyväksyy helpommin valokuvaajan valinnan kuvata inhimillistä kärsimystä

kuin tilanteissa, joissa ei ole muita potentiaalisia auttajia. Lisäksi, kun ihmisiä pyydettiin asettumaan kuvajournalistin asemaan tilanteissa, joissa muita auttajia oli läsnä, he päätyivät useammin ottamaan kuvan kuin tilanteissa, joissa muita auttajia ei ollut. (Kim & Kelly 2010, 27).

### 6.2.2 Uhrin intentio vaikuttaa poliittiseen keskusteluun

Yleensä inhimillisen kärsimyksen kuvassa esiintyvä uhri on uhrin asemassa tahtomattaan. On kuitenkin tapauksia, joissa uhrit ovat vapaaehtoisesti asettaneet itsensä uhrin asemaan esimerkiksi protestoidakseen valtiovaltaa vastaan (*The Intention of The Victim to Engage in Political Speech*). Kim ja Kelly kertovat esimerkin eteläkorealaisesta naisesta, joka sytytti itsensä tuleen vuonna 1991. Nainen halusi toimiessaan osallistua poliittiseen keskusteluun ja juuri uhrin oma valinta ja hänen poliittiset tarkoituseränsä vaikuttivat myös kuvajournalistien valintoihin kuvata naisen kärsimystä. Kuvaajat perustelivat toimintaansa muun muassa sillä, että oli heidän tehtävänsä taltioida ja välittää naisen viestiä, jonka vuoksi hän uhrasi henkensä. Päätelmä on, että tilanteissa, joissa uhri tekee valinnan uhrata oman henkensä poliittisen kannanoton vuoksi, ihmiset ovat useammin samaa mieltä kuvajournalistin valinnasta taltioida tilanne kuin tilanteissa, joissa poliittinen kannanotto ei toimi uhrin toiminnan motiivina. Samoin, kun ihmisiä pyydettiin asettumaan kuvajournalistin rooliin tilanteissa, joissa uhrin toiminnan taustalla oli poliittinen motiivi, he useammin ottivat kuvan kuin tilanteissa, joissa poliittista kannanottoa ei ollut havaittavissa. (Emt., 27).

### 6.2.3 Väliintulon mahdollisuus

New Yorkin World Trade Centerin iskuista syyskuussa 2011 otetut kuvat ovat herättäneet runsaasti keskustelua kuvajournalismin etiikasta. Kuvat WTC:n torneista hyppäävistä ihmisistä edustavat kuvaustilanteita, joissa kuvaajalla ei ole selvästikään ollut mitään mahdollisuutta auttaa uhreja tai puuttua tapahtumiin (*The Possibility of Intervention*). Tämän tyyppisissä tilanteissa, joissa valokuvaajalla ei ole mahdollisuutta puuttua tilanteeseen, yleisö hyväksyy helpommin kuvaajan valinnan ottaa kuva kuin tilanteissa, joissa väliinmeno näyttää mahdolliselta. Ja jälleen, valokuvaajan rooliin asettuessaan, ihmiset valitsisivat samoin ja ottaisivat valokuvan tilanteissa, joissa he eivät voi puuttua tapahtumiin. (Emt., 28).

#### 6.2.4 Nilüfer Demir – kuvajournalisti vai laupias samarialainen?

Pitäisikö työtehtävissä olevan kuvajournalistin siis yrittää pelastaa kärsivä ihminen vai onko hyväksyttävää, että hän seuraa ammattietiikkaansa ja keskittyy auttamisen sijaan tekemään työtään? Kimin tutkimus antaa eettisten pulmien kanssa painiville valokuvaajille synninpäästön. Kim nimittäin toteaa, että "riippuu tilanteesta" (it depends) on laajasti paitsi kuvajournalistien, myös yleisön hyväksymä vastaus (Kim 2012, 20). Tämä ei tietystikään poista sitä ongelmaa, että kuvajournalistin on työssään kohdattava eettinen ristiriita yhä uudelleen ja uudelleen. Siksi inhimillisen kärsimyksen kuvaamisen vaikeus onkin ehkä syvimmin kuvajournalisteja häiritsevä eettinen kysymys. On tärkeää, että kuvajournalisti tuntee eettisten kysymysten taustat, omiin valintoihinsa vaikuttavat tekijät ja yleisön mahdolliset reaktiot näihin tekemiinsä valintoihin. Kimin ja Kellyn esittelemät tilannekohtaiset eettisiin valintoihin vaikuttavat tekijät ovat hyvä työkalu, usein yksin kentällä toimiville kuvajournalisteille, jotka pohtivat valintojensa oikeutusta.

Edellä esiteltyt alati muuttuvat kuvaustilanteet on hyvä huomioida myös inhimillisen kärsimyksen kuvaa tutkiessa. Kriisialueilla tai inhimillistä hätää kuvatessa kuvaaja ei aina pysty vaikuttamaan kuvausolosuhteisiin. Hätätilanteet ovat usein nopeasti ohi, eikä kuvaaja ehdi välttämättä pohtimaan kuvaustilanteessa, miksi hän ottaa kuvan. Näin kävi varmaankin Alanin kuvanneelle Nilüfer Demirille: hän otti kuvan ja mietti vasta myöhemmin sen vaikutusta ja oikeutusta. Lisäksi, vaikka kuva järkytti länsimaisia katsojia, Demir kollegoineen oli jo tottunut näkemään hukkuneiden pakolaisten ruumiita rannalla. Jälleen käy selväksi, että inhimillisen kärsimyksen kuvaamiseen ja kuviin suhtaudutaan eri puolilla maailmaa eri tavalla.

Alanin kuvan kohdalla merkille pantavaa on, että hänen kuolemastaan julkaistiin erilaisia kuvia, joihin julkaisijat ja yleisö tuntui suhtautuvan eri tavoin riippuen siitä, oliko poika kuvassa yksin, katsoiko santarmi poikaa tai kantoiko santarmi lasta (ks. edeltä 7–8). Kuva Alanista on kuva kuolleesta, jota kuvaaja ei voinut enää auttaa. Silti muiden auttajien läsnäolo (*The Presence of Other Helpers*) näyttää vaikuttaneen siihen, miten kuvaan suhtauduttiin. Kuva, jossa Alan on yksin, on lohduton. Pieni poika makaa rantaviivassa yksin – miksi häntä ei ole nostettu pois vedestä, miten kuvaaja saattoi ottaa kuvan? Yhdessä julkaistussa kuvassa santarmi seisoo pienen pojan ruumiin vieressä, kuvassa on myös hänen kollegansa kamera kädessään, taustalla näkyy muitakin ihmisiä – nyt kuvaajan valinta ottaa kuva ymmärretään paremmin, mutta kysymyksiä herättää se, miksi poikaa ei nosteta ylös vedestä. Yhdessä kuvassa santarmi kantaa poikaa pois rannalta. Tässä kohtaa kuvaajan valinta ottaa kuva ymmärretään kaikkein parhaiten – auttajat tekevät työtään, samoin

kuvajournalisti tekee työtään ja taltioi tilanteen. Tietoista tai ei, Demir vaikutti kuvakulmilla ja rajauksellaan kuvien sanomaan ja ennen kaikkea vastaanottoon.

”En olisi ikinä uskonut, että valokuvalla voi olla sellainen vaikutus. Toivon todella, että se voi auttaa muuttamaan asioiden kulkua.”, Demir kertoo HS.fi:n (teksti 5) lainaaman ranskalaislehden Le Monden haastattelussa. ”Toisaalta toivoisin, että tämä pieni poika olisi yhä elossa eikä tämä kuva kiertäisi maailmaa.”, Demir jatkaa. Tämä ristiriita vaivaa monia valokuvaajia ja kuvasta puhuvia: kärsimyksen kuvat jätettäisiin mieluummin ottamatta. Kuvan katsojana tunnen itseni tekopyhäksi viettäessäni aikaa kuoleman kuvien ääressä ja analysoimalla puhki kuvaa, jossa makaa kuollut pikkulapsi.

### 6.3 *Valokuvan voima ja läsnäolo Alan Kurdin kuolinkuvassa*

“A Photograph Is a Secret About a Secret. The More it Tells You the Less You Know.”

Diane Arbus (New York, 1923-1971)

Pysäyttävä, herättävä, järkyttävä, ahdistava, surullinen, kaunis, tyyni, herkkä, rauhallinen, traaginen, mykistävä – näillä adjektiiveilla Alan Kurdin kuolinkuvaa kuvaillaan analysoimissani artikkeleissa. Toisiinsa verrattuna sanat ovat merkityksiltään hyvin erilaisia. Nämä sanat kiteyttävät hyvin sen, mistä Alan Kurdin kuvassa ja sen ikonisoitumisessa on kyse. Kaunis kuva kuolemasta oli järkyttävä, mutta kaikessa “tyyneydessään” helpompi katsoa kuin monet muut inhimillisen kärsimyksen ja kuoleman kuvat. Tämä avasi mahdollisuuden katsomiselle ja sille, että kuva pääsi koskettamaan katsojaansa. Kuva hukkuneesta Alanista on järkyttävä, mutta ei samalla tavalla kuin kuvat selvästi kuolleen näköisistä, verisistä tai oudoissa asennoissa olevista uhreista. Kuva toimii Zelizerin hetki ennen kuolemaa -kuvien tapaan ajatuksia herättävänä inhimillisen kärsimyksen kuvana. Juuri kuvan kauneus ja tyyneys avasi mahdollisuuden yhdelle valokuvan tehokkaimmista voimista: läsnäololle.

Alan Kurdin kuva on kuva kuolleesta lapsesta. Se on inhimillisen kärsimyksen kuva. Silti Alanin kuva on ikään kuin kuoleman ja elämän välissä; poika näyttää nukkuvalta, kuva on siloiteltu, kaunis kuva kuolemasta. Vaikka katsojalla on varma tieto siitä, että kuvan poika on eloton, samalla mieli vaeltaa muihin, eläviin, lapsiin. Luvussa 2 (ks. 20) toin esille Roland Barthesin näkemyksen siitä, kuinka kuolevakin on elävä valokuvan kautta: valokuva on “kuolleen esineen elävä kuva”. Kerto-



malla, että kohde on todella ollut olemassa, valokuva ikään kuin yllyttää meitä uskomaan, että kohde on edelleen elossa, samalla kuitenkin siirtämällä kohteen ja tapahtuman menneisyyteen (*tämä-on-ollut*) valokuva kiusaa meitä. (Barthes 1985, 84–85). Alanin kuvassa on tätä läsnäoloa ja poissaoloa, siksi se tulee iholle ja jää vaivaamaan. Alan on valokuvan kautta taas elossa, sillä valokuva ei heti kerro varmuudella, että jotakin ei enää ole, vaan pikemminkin avaa mahdollisuuden sille, että joku tai jokin on ollut. Alan tulee läsnäolevaksi ja eläväksi valokuvan kautta.

Alanin kuolinkuvassa on paljon konnotatiivista informaatiota: kuvaa katsottiin Lähi-idässä ja länsimaissa eri tavoin ja kuva jätti tilaa tulkinnalle. ”Merkityksen ylijäämää” (Seppänen 2001, 182) kuvassa edustaa viittaus aikaisempiin uutiskuviin kärsivistä lapsista ja pojan nukkuvaa lasta muistuttava asento – nämä kertovat kuvan katsojalle jotain sellaista, mitä kuvassa ei suoraan, fyysisesti esitetä. Kuten tutkielmassani aiemmin mainittiin, konnotaatio kantaa mukanaan *kulttuurisia arvoja* (emt., 182), joista Alanin kuolinkuvassa kertovat sen vastaanotto kulttuurisesti erilaisissa länsimaissa ja Lähi-idässä.

Konnotaation käsite liittyy myytin käsitteeseen (Seppänen 2001, 183). Seppänen määritteli myytin Fiskeen (1992) ja Roland Barthesiin (1985) nojautuen: ”myytti on kertomus, jonka avulla kulttuuri selittää tai ymmärtää luonnon ja todellisuuden joitain puolia” (emt., 183). Myytit voivat koskea vaikkapa miehen ja naisen rooleja yhteiskunnassa. Myytti on usein läpinäkyvä ja näkymätön. (Emt. 183). Merja Salo (ks. edeltä s. 26) määrittelee myytit kuvajournalistisiksi jatkumoiksi, jotka syntyvät kun uutiskuvat toistuvat tai toistavat vakiintuneiden kuvasymboleiden kompositioita ja teemoja (Salo 2000, 49). Alan Kurdin kuolinkuva asettuu aikaisempien sodassa ja katastrofeissa kuvattujen kärsivien ja kuolleiden lasten kuvien joukkoon. Alania verrattiin artikkeleissa myös jee-suslapseen, kuten esimerkiksi taiteilija Pekka Jylhä teki Helsingin Sanomien artikkelissa maaliskuussa (Viljanen, 2016). Jylhä on ssiis saanut valmiiksi teoksensa, jossa Alania esittävä veistos makaa lasilaatikossa. 3d -tekniikalla valmistetun teoksen nimi on *Kun meri hänet vapauttaa* ja se julkaistiin osana Jylhän näyttelyä Helsinki Contemporaryssa maaliskuussa. Jutussa viitataan myös tammikuiseen, kiinalaisaktivisti ja nykytaiteilija Ai Weiwein Lesboksen saarella aiheuttamaan episodiin, jossa Weiwei asettui Alanin tavoin mahalleen rantaveteen valokuvaajien kuvattavaksi. Kuten Weiwein kuva herätti maailmalla raivoa, samoin Jylhän teos aiheuttaa suuttumusta. Alanin kuolinkuvan julkaisusta on kulunut yli puoli vuotta ja edelleen siitä puhutaan samalla tavalla kuin sen julkaisun aikaan: tunteikkaasti. Uudet, Alanin kuvan pohjalta valmistuvat teokset vahvistavat Demirin ottaman valokuvan symbolistatusta - siitä on tullut pakolaiskriisin ikoni.

Alan Kurdin kuolinkuva julkaistiin maailmassa, jossa uutiset leviävät verkon ja sosiaalisen median kautta ennennäkemättömän nopeasti ja aiempaa laajemmalle. Silti, vaikka kuva saa enemmän katsojia, sen vaikutus voi olla pienempi. Paradoksaalinen tilanne syntyy siitä, että niin järkyttävä kuin kuvan sisältö onkin, aiemmat kuvat ovat jo voineet turruuttaa katsojan niin, että tämä kuva ei vaikuta enää tavalla, joka olisi ilmeisin eli järkyttämällä ja vaikuttamalla. Kuvasta tulee osa kuvavirtaa ja katastrofiuutisten sarjaa. Kuva kiertää nopeasti laajalle, mutta samalla sen elinkaari, järkyttävänä, koskettavana uutiskuvana lyhenee kiihkeässä uutissyklissä. Tämän kuvan kohdalla voidaan tosin puhua jo ikonisesta kuvasta - ja ikonin roolin saatuaan kuva jää elämään.

Valokuvan voimasta ja valokuvan kyvystä kertoa inhimillisestä kärsimyksestä on käyty monenlaista keskustelua niin valokuvaajan, julkaisijan kuin katsojankin näkökulmasta. Paitsi, että valokuvan kyky kertoa tapahtumista muihin esityksiin verrattuna erityisellä tavalla on tunnustettu, on tuotu esille myös valokuvien aiheuttama myötätuntoähy ja se että valokuvat eivät kerro tarpeeksi, kuten Hanna Weselius, pian hukkuneen syyrialaislapsen kuvan levittyä, blogissaan kirjoitti (Weselius 2015). Susan Sontagin (2003) *Regarding the Pain of Others* -kirjaan viitaten Weselius toteaa, että kärsimyksen kuvat eivät kerro tarpeeksi, eivätkä auta ymmärtämään, vaan jäävät vaivaamaan mieltä. Weselius tuo esille Sontagin ajatuksen, jonka mukaan kuviin verrattuna ”kertomukset voivat saada meidät ymmärtämään tuskasta jotain”. Weselius kirjoittaa, että emme voi ymmärtää kuvattavan kipua pelkästään kärsivän ihmisen kuvaa katsomalla, jos emme ole joutuneet kokemaan vastaavaa itse. Tämä haastaa näkemykseni valokuvan vaikuttavuudesta. Alanin kuvan kohdalla rohkenen kuitenkin olla eri mieltä kuin Sontag.

Palataanpa hetkeksi läsnäoloon ja Susan Sontagin (1977, 115) toteamaan ”valokuvat ilmentävät jo olemassa olevia todellisuuksia, jotka vain kamera voi paljastaa” tai Janne Seppäsen ajatukseen kameran kyvystä korvata ja laajentaa näköaistia (Seppänen 2014, 33). Sontag puhuu tässä mielestäni kuvan konnotatiivisista ominaisuuksista, Seppäsen sanoin ”merkityksen ylijäämästä” (Seppänen 2001, 182). Eikö Alan Kurdin kuolinkuva toimi juuri näiden valokuvan ominaisuuksien kautta? Kuollut lapsi on surullinen näky, mutta tilanteesta otettu kuva voi aiheuttaa enemmänkin tunteita ja ajatuksia. Alan näyttää nukkuvalta, länsimaiselta, jotenkin tutulta pienissä tennareissaan. Syyrilaispojan kohtalo kaukana Euroopan toisella laidalla tulee lähelle Suomessakin –valokuva jää vaivaamaan. Jos olisin lukenut Alan Kurdin kuolemasta vain tekstinä, en luultavasti olisi muistanut sitä enää seuraavana päivänä. Kuva sen sijaan on mielessäni luultavasti lopun ikääni. Demir loi, ehkä tiedostamattaan, annetuista ja hänelle ikävän tutuista elementeistä jotain uutta ja onnistui tuomaan esille näkökulman, jonka vain kamera pystyi näyttämään.

Studium ja punctum, denotatiivinen ja konnotatiivinen, hetki ennen kuolemaa: kaikki käsittelevät lopulta samaa valokuvan ominaisuutta: valokuvan näkymätöntä, tehokasta, kysymyksiä herättävää ja tunteisiin vetoavaa, vihjailevaa tietoa, jonka avulla mahdollisuus valokuvan läsnäololle aukeaa. Konnotaation käsitteen avasin jo aiemmin (ks. edeltä s. 68). *Studium* ja *punctum* ovat Barthesin nimeämiä valokuvan tasoja, joita Hannu Vanhanen käsittelee väitöskirjassaan (1992):

*Valokuvissa, jotka herättävät vain laimean, kulttuurisen yleisen kiinnostuksen katsojassa, on **studiumia**. Valokuvissa, jotka pystyvät pistämään, häiritsemään – usein yksityiskohdillaan – katsojaa, on **punctumia**.* (Vanhanen 1992, 38–39; ks. myös Barthes 1985, 47).

Vanhasen esimerkin mukaan perinteiset uutiskuvat, reportaasikuvat voivat olla rajujakin, mutta ne eivät silti onnistu koskettamaan katsojaan, ne eivät “pistä hereille” (Barthes 1985, 47; ref. Vanhanen 1992, 39). Vanhanen toteaa Barthesin ajatuksen todeksi toteamalla, että olemme välinpitämättömiä päivittäin näkemiämme traumaattisia kuvia kohtaan, joita “katsomme, mutta emme näe” (Vanhanen 1992, 38–39). Vanhasen näkemyksen mukaan valokuva koskettaa ja “pistää hereille”, jos se on riittävän lähellä katsojan omaa elämää ja “jokapäiväistä kokemusta”. Vanhasen mukaan myös yhteiskunnalliselta merkitykseltään riittävän suuri kuva “tunkee läpi puutuneen tajunnan”. (Emt., 39). Vanhanen siis argumentoi, että raakakaan kuva ei kosketa, jos siinä ei ole *punctumia*, yksityiskohtaista, häiritsevää tietoa. Vahva uutiskuva vaatii katsojalta osallistumista (Zelizer 2010, 25) ja juuri näin tekee Alanista otettu valokuva, joka ei ole yksiselitteinen ja helppo, vaan häiritsevä.

Barthes (1985, 102) todistaa oikeaksi havaintoni, jonka mukaan Barbie Zelizerin (2010) esittelemän Hetki ennen kuolemaa –teoriassa kuvien voima perustuu nimenomaan punctumiin. Ja se, että myös Hannu Vanhanen (1992, 40) lainaa Barthesin esittelemiä valokuvan aikamuotoja *näin on ollut* ja *näin on oleva* antaa minun olettaa, että olen saavuttanut tutkielmani edetessä hyvän ymmärryksen siitä, mitä läsnäolo ja poissaolo valokuvassa tarkoittavat ja ennen kaikkea, miten ne vaikuttavat kuvan vastaanottoon. Barthes esittelee kuuluisa Valoisa huone -teoksessaan kaksi kuoleman kuvaa: äitinsä lapsuuden kuvan ja hirtettävän nuoren pojan kuvan:

*Vuonna 1885 nuori Lewis Payne yritti murhata amerikkalaisen valtiosihteeri W.H. Sewardin. Alexander Garner kuvasi hänet vankisellissään, missä hän odotti hirt-*

*totuomionsa täytäntöönpanoa. Valokuva on kaunis, kuten poikakin: tässä on studium. Mutta punctum: hän on kuoleva. Luen yhdellä ja samalla kertaa: näin on oleva ja näin on ollut: hän on kuoleva; kauhukseni panen merkille toisen futuurin, jossa on panoksena kuolema...Äitiäni lapsena esittävän valokuvan äärellä sanon nyt itsekseni: hän tulee kuolemaan. Kuin Winnicottin psykoottinen potilas, mina vapisen jo tapahtuneen katastrofin pelosta. On kohde kuollut tai ei, jokainen valokuva on katastrofi.* (Barthes 1985, 102; ref: Vanhanen 1992, 40).

Mitä Barthes tässä ymmärtääkseni haluaa sanoa on, että studium on valokuvan itsestäänselviä ominaisuuksia, denotatiivista informaatiota, kun taas punctum on se, mikä tekee valokuvasta läsnäolon kautta erityisellä tavalla vaivaavan ja koskettavan esityksen. Barthesin toteama ”Ei kuolemaa ilman elämää” (Vanhanen 1992, 41) on yritys selittää elämän – ja kuoleman – läsnäoloa valokuvassa ja kuvatun henkilön valokuvan läsnäoloa katsomishetkessä.

Näistä edellä esitellyistä valokuvan ominaisuuksista, konnotatiivisesta tiedosta, punctumista, syntyy pitkälti hukkuneesta Alan Kurdistan otetun kuvan vahvuudet. Hetki ennen kuolemaa –teoria nojaa tuohon samaan, häiritsevään, näkymättömään tietoon. Roland Barthesin (1985) *hän on kuoleva* – ajatus (*will have been*) (ks. Zelizer 2010, 24) on toiminut innoituksena Barbie Zelizerin Hetki ennen kuolemaa –teorialle. Vaikka Zelizerin teoria uutiskuvista on huomattavasti käytännönläheisempi ja konkreettisempi, siinä on paljon samaa kuin Barthesin syvällisessä ja korkealentoisessakin valokuva-analyysissä. Huomasin yhteyden vasta, kun palasin tätä lukua kirjoittaessani ja Alanin kuvan läsnäoloa pohtiessani Zelizerin tekstiin ja hain *About to die* -kirjan lähdeluettelosta Barthesin nimen. Zelizer viittaa Barthesin *Camera Lucida* –teokseen vain kahdella sivulla, kirjansa alkupuo- lella (Zelizer 2010, 24–25), mutta näiden merkintöjen vaikutus Zelizerin Hetki ennen kuolemaa - teorialle – ja tälle tutkielmalle – on merkittävä.

Kuten aiemmin huomioin (ks. luku 4), Zelizer mukaan toimivimmat uutiskuvat ovat itseasiassa sel- laisia, jotka eivät kerro liikaa. *As if*, tieto, joka ei näy kuvassa, avaa tien mielikuvitukselle ja tun- teille (Zelizer 2010, 16). Nimenomaan valokuvan konnotatiivisen informaation ansiosta, tunteiden kautta valokuva avaa tilan tulkinnalle ja sille, että katsoja alkaa täydentää ja ymmärtää kuvaa. Ja kuten mainittua (ks. luku 4) se, mitä yleisö näkee ei välttämättä kulje käsi kädessä sen kanssa, mitä yleisö ymmärtää. Zelizer toteaa suoraan, että hetki ennen kuolemaa –kuva pakottaa katsojan täydentämään näkemäänsä vetämällä katsojaa *punctumia* kohti (emt., 25). Myös Barthesin tutkima valokuvan luoma aikakäsitys on Zelizerille tuttu. Hän lainaa Barthesia todetessaan, että valokuva

pitää ajan kehyksessä (*time in frame*) muodostaen valokuvalle näin kyvyn olla yhtä aikaa mennyttä, mutta kuitenkin läsnä nykyhetkessä. Kuvaajat ovat kuoleman asiamiehiä, esittelee Zelizer. Zelizer näkee, että *punctum* on se mikä tekee hetki ennen kuolemaa – kuvasta tehokkaan, tehokkaamman kuin kuoleman kuvasta. Hetki ennen kuolemaa –kuva saa katsojan osalliseksi, kun kuoleman kuva sinetöi katsomisen ja tekee sitoutumisen mahdolliseksi. (Emt., 25). Kuitenkin, näen Alan kuvassa paljon *punctumia*. Valokuvan teoriaan ja Zelizerin esimerkkeihin tutustuttuani katson Alan Kurdin kuolinkuvan edustavan enemmän Hetki ennen kuolemaa –kuvaa kuin kuoleman kuvaa.

Etsin tätä valokuvan vihjailevaa tietoa mediateksteistä ja keskustelusta, jota Suomessa käytiin Alanin kuvan julkaisun jälkeen. Kuvassa on kuollut lapsi, mutta kuva kertoo paljon enemmän ja koskettaa syvemmälle sen piilossa olevien seikkojen takia. Monissa teksteissä otetaan esille, että Alan makaa asennossa, jollaisessa nukkuva lapsi saattaisi maata. Alan on kuollut, mutta ajattelemme eläviä, nukkuvia lapsia. Alanin kuvaa katsoessa moni ajattelee omia lapsiaan. Alanin vaatteet tuovat kuvalle taas uusia merkityksiä: punainen paita, siniset shortsit ja tennarit näyttävät länsimaisen lapsen vaatteilta. Valokuva kuolleesta pikkupojasta on järkyttävä ja koskettava paitsi sen vuoksi, että kuvassa on kuollut lapsi, myös siksi että suomalaisittain katsottuna Alan näyttää meidän lapsiltamme. Myös ristiriita sen suhteen, että kuollut lapsi näyttää ”kauniilta” ja ”täydelliseltä” tai ”herkältä” ja ”rauhalliselta”, saa katsojan vaipumaan ajatuksiinsa – kuva häiritsee ja herättää. Demirin ottama kuva pikku-Alanista pakottaa täydentämään tarinaa ja etsimään vastauksia.

Barbie Zelizerin (2010) teoriaan nojaten asettaisin Alan Kurdin kuolinkuvan varman kuoleman kuviensa sarjaan. Niin, poika on kuollut, joku miettii. Kyllä, mutta Zelizerin teoria tukee omaa ajatustani siitä, että Alanin kuva on hieman epätavallinen kuoleman kuva. Palataan hieman taakse päin tekstissäni: ”Presidentti Kennedyn salamurhasta syytetyn Lee Harvey Oswaldin ampuminen vuonna 1963. Robert Capan kuvaama lojalistin kaatuminen Espanjan sisällissodassa vuonna 1936. Molemmat valokuvat näyttävät kuoleman hetken, mutta eivät kuollutta. Näissä tapauksissa verbaalinen tieto asettuu visuaalisen tiedon tueksi ja vahvistaa kuvan henkilön kuoleman.” (ks. edellä s. 40). Eikö näin juuri ole Alanin kuvan kohdalla? Poika näyttää nukkuvalta, mutta teksti todistaa kuoleman. Ei täysin sama asia, mutta kertoo jotakin siitä, miksi juuri Alanin kuva ”herätti” ja aiheutti niin kovaa keskustelua. Varman kuoleman kuvassa oleellista ovat verbaaliset yksityiskohdat. Sanojen perusteella ihmiset toteavat henkilön kuoleman. Pelkästään katsomalla Alanin kuvaa, en voi olla aivan varma, että poika on kuollut. Siis kuolemaa ei näin ole edelleenkään vahvistettu kuvan kautta, mikä on yksi Zelizerin tuntomerkeistä varman kuoleman kuvalla. Sikälkin katson Alanin kuvan liikkuvan kuoleman kuvan ja inhimillisen kärsimyksen kuvan rajapinnassa, että se sai

monet julkaisijat pyörtämään tavallisesti ehdottomia eettisiä sääntöjä kuolleiden kuvien julkaisusta (ks. luku 4.3). Kuten Zelizerin esimerkissä varman kuoleman kuva tekee, Alanin kuva on jouduttanut jossain määrin ratkaisematonta tapausta, Euroopan pakolaiskriisiä, ja toiminut keskustelun avaajana, esimerkkinä ja herättäjänä julkisissa debateissa.

Voidaan sanoa, että mitä vähemmän valokuva näyttää, sitä enemmän se kertoo ja päinvastoin. Alanin kuolinkuva ei kerro kaikkea, vaan jättää tilaa tulkinnalle ja tunnepohjaisille reaktioille, jotka pakottavat täydentämään kuvaa. Ja kun Zelizer (ks. luku 4) kirjoittaa ajasta ennen valokuvausta ja siitä, kuinka kuoleman esittäminen epäsuoraan (Zelizer 2010, 28–29) on tuttua jo maalaustaiteesta, voidaan tämä perintö nähdä myös Demirin ottamassa pakolaispojan kuolinkuvassa – ja sen vastaanottoa selittävässä syissä. Kauneutensa ja tyyneytensä, kuten analysoimissani mediateksteissä Alanin kuvaa luonnehdittiin, ansiosta kuva ei ole yhtä hyökkäävä kuin selkeästi kuolleen, verisen tai jollain tapaa epämuodostuneen ruumiin esittäminen olisi. Siksi Alanin kuva luultavasti meni läpi niin monen julkaisijankin syynistä: se on ruumiskuvien joukossa hieman journalismin tunnettujen etiikan sääntöjen mukaisempi kuin monet muut kuvat kuolleista.

Kun tämän luvun aluksi lainaamani Diane Arbus toteaa vapaasti suomennettuna ”*Valokuva on salaisuus salaisuudesta. Mitä enemmän se kertoo, sitä vähemmän tiedät.*”, hän puhuu konnotatiivisesta informaatiosta, *punctumista*, ja lopulta valokuvan kyvystä avata mahdollisuus läsnäololle. Törmäsin tähän lauseeseen Facebook-feedissäni huhtikuussa 2016, enkä ehkä olisi vielä vuosi sitten ymmärtänyt, mitä Arbus lausahduksellaan tarkoittaa. En tiedä varmaksi, että käsitykseni nytkään on täysin oikea, mutta luulen olevani oikeilla jäljillä. Zelizerkin näkee, että vähemmän kertova kuva kertoo enemmän, koska se pakottaa katsojan täydentämään näkemäänsä. Vähintäänkin nämä oivallukseni ovat avanneet minulle uudenlaisen näkökulman valokuvaan ja kuvaamiseen: miten kertoa asiasta niin, että kertoo tarpeeksi, mutta ei liikaa? Kuvata niin, että kiinnostus herää ja kysymyksiä syntyy ja sitä myöten tieto ja ymmärrys kasvaa. Koska, eikö juuri tiedon ja ymmärryksen lisääminen ole journalistin tehtävä?

Alanin kuva on siis jotakin kuoleman kuvan ja kuoleman kohtaamisen (*hetki ennen kuolemaa*) kuvan väliltä. Selkeä ruumiskuva, jossa ihminen näyttää kuolleelta, voi tuntua lopulliselta, eikä herätä kysymyksiä, koska vastaukset ovat siinä jo valmiina. Alanin kuvan tapauksessa, kuvassa on jotakin elävän kaltaista. Se on inhimillinen, eläväntuntuinen kuva, joka antaa tilaa mielikuvitukselle ja samaistumiselle. Esteettinen kuva pakottaa täydentämään tarinaa. Alan, vaikka onkin kuollut, näyttää elävältä ja on siksi valokuvan kautta enemmän läsnä kuin esimerkiksi hänen, samassa onnettomuu-

nessa Välimerellä hukkunut viisivuotias veljensä Ghaleb. Veli on kuvassa kuolleen näköinen. Hän makaa elottomana rantavedessä selällään ja pojan paita on noussut kaulaan saakka. Vaikka kuva on järkyttävä tai ehkä juuri siksi, se ei saanut samanlaista huomiota kuin Alanin kuva. Aiemmin tutkimuksessani (ks. 14) listasin syitä Alanin kuvan ikonisoitumiselle. Referoimani brittitutkimuksen mukaan Alanin kuvassa on useita ikonisen kuvan piirrettä, kuten Alanin vartalonasento ja ruumiin kunto. Kuva on sievistelty ruumiskuva: asento on kuin nukkuvan lapsen, eikä ruumissa näy ulkoisia merkkejä onnettomuudesta tai kuolemasta. Pikku-Alanin ruumis on huuhtoutunut rantaan pian onnettomuuden jälkeen, eikä se vielä näytä elottomalta. Niin järkyttävältä kuin se kuulostaakin, pojan ruumis on kuvauksellinen, siistitty, estetisoitu kuva kuolemasta, toisin kuin vaikka hänen hukkuneen veljensä kuva. Länsimaisessa kontekstissa nämä ovat kulttuurisesti merkittäviä seikkoja ja vaikuttavat kuvan leviämiseen ja ikonisoitumiseen. Lisäksi kuva on monien muiden ikonisten kuviin tapaan visuaaliselta kieleltään yksinkertainen. Pojan vaatteet ovat tunnistettavat ja selkeät, punainen paita ja siniset shortsit, jalassa tennarit. Kuvan tilanne on helppo luoda taiteessa uudelleen. (D’Orazio ym., 2015, 54).

Jos kuvan herättämä tunne avaa oven tiedolle tai mielikuvitus oven ymmärtämiselle, kuten Roges Silverstonekin vuonna 2007 argumentoi, voidaan ajatella, että ikoniksi nousseen hukkuneen pakolaiskuvan vahvuus on juuri tässä. Vaikka Alan Kurdin kuva ei suoraan Zelizerin jaottelun mukaista kuvaa edustakaan, sen voima perustuu, hetki ennen kuolemaa -kuvien tapaan, pitkälti katsojan tunteisiin. Rankan faktan, lapsen kuoleman, kertova kuva on samalla runollinen, melkein kuin maalaus. Lapsi makaa rantavedessä levollisen oloisena, kuin nukkuvana. Lapsen vaatteet ovat länsimaiset. Suomalainen katsoja voi samastua lapsen vanhemman kokemukseen: yritin pelastaa lapseni, mutta sen sijaan johdatin hänet kuolemaan. Se on hirvittävä ajatus ja saa pohtimaan, miten tämä perhe ja tämä pieni poika ovat joutuneet tähän tilanteeseen. Tunteen kautta syntyy kysymyksiä, joihin etsitään vastauksia, jotka lisäävät tietoa. Alanin kuva avasi monien silmät Euroopan pakolaiskriisille ja sai ymmärtämään tilanteen vakavuuden. Kuva sai monet myös toimimaan ja auttamaan pakolaisia. Tätä kirjoittaessani Alanin kuva on edelleen tunnistettavin ja voimakkain kuva, joka Euroopan pakolaiskriisistä on julkaistu.

## 7 LOPUKSI

Maaliskuussa 2016 tapasin ensimmäistä kertaa syyrialaisia turvapaikanhakijoita, kotikaupungissani Rovaniemellä. Seisoimme Kemijoen jäällä kirkkaassa kevätauringossa, minä ja sisällissodan runtelemasta Homsista paennut pariskunta. Keskustelimme heidän kotikaupunkiin jääneistä sukulaisistaan ja matkasta, jonka kolmilapsinen perhe oli tehnyt lentäen Jordanian kautta. Puhuimme tulevaisuuden suunnitelmista, unelmatyöstä ja opinnoista. Kävimme puoli tuntia kestäneen keskustelun suomeksi. He olivat tulleet Suomeen ja Lappiin reilu vuosi aiemmin. Huomasin ajattelvani, että pikku-Alan olisi voinut olla pariskunnan poika – ja koin huonoa omatuntoa tekopyhydestäni. Siitä, että olin viettänyt viimeisen puoli vuotta kuolleen syyrialaispojan kuvaa tuijottaen ja analysoiden, kun olisin voinut tehdä jotakin konkreettisempaa, vaikkapa auttamalla Lappiin saapuneita turvapaikanhakijoita. Muistin Hanna Weseliuksen (2015) sanat nurkkaan ikonin ääreen asettumisesta – olinko unohtanut tutkielmani ytimen? Olinko unohtanut kuvan, josta kaikki alkoi? Olinko unohtanut hädän ja ihmisen, joka kuvassa oli? Eikö se kuitenkin ole kärsimyksen kuvan perimmäinen tehtävä: tuoda näkyväksi ihminen ja saada aikaan auttamisen halu.

Monta kertaa tutkielmaa tehdessäni koin riittämättömyyden tunnetta ja tunsin olevani yksi hyväosaisista kauhistelevista länsimaalaisista, jotka yrittävät ymmärtää jotakin, mitä ei ehkä lopulta tarvitsekaan ymmärtää: tuskaa ja kärsimystä. Weseliuksen kysyi jo syksyllä 2015 blogitekstissään, tarvitseeko kärsimyksen kuvaa ymmärtää? Ei välttämättä, mutta valokuvasta puhuminen voi auttaa ymmärtämään, Weselius vastasi silloin. Inhimillisen kärsimyksen valokuvasta puhuminen ei välttämättä johda yksioikoiseen lopputulemaan ja suoriin, yksiselitteisiin päätelmiin, mutta väitän, että minusta kuvan olemuksen pohtiminen on tehnyt paremman journalistin, valokuvaajan ja kuvan katsojan. Minulle valokuvan avaaman läsnäolon oppiminen on ollut osa Euroopan pakolaiskriisin tapahtumien syvällisempää ymmärtämistä, eikä tutkielmani henkilökohtaisella tasolla rajoitu pelkästään valokuvan voiman ymmärtämiseen, vaan myös syvempään ihmisyyden kokemiseen ja tajuamiseen. Tarvitsemme kuvia, jotka tuovat kaukaiset tapahtumat läsnäolevaksi. Tarvitsemme niitä, jotta voisimme ymmärtää. Kuvista keskustelemista tarvitsemme puolestaan siksi, että emme turtuisi, että näkisimme ihmisen ja elämän kuvassa.

Turkkilaisen Nilüfer Demirin ottama valokuva hukkuneesta syyrialaista pikkupojasta Alan Kurdistaan onnistui koskettamaan monia. Alan on kuvassa kuollut, mutta valokuvan kautta elävä. Ruumiin poikkeuksellinen asento, länsimaiset vaatteet ja onnettomuusrannan maantieteellinen läheisyys



tekivät valokuvasta Suomessakin tapauksen, jollaisia nähdään harvoin. Outo lapsi personoitiin vertaamalla lasta johonkin, jonka katsoja tunsi, kuten aiemmin esittelemäni brittitutkimus (ks. 13) totesi Britanniassakin käyneen. Alanista tuli “epätoinen” (*un-othered*) ja sitä kautta kuvasta tuli entistä vaikuttavampi, kuten brittitutkimus osoittaa (ks. 13).

Valokuva todella herätti ja sai ihmiset toimimaan. Inhimillisen kärsimyksen kuva onnistui kerto-  
maan meille jotain, mitä aiemmat uutiset Syyrian sisällissodasta ja Eurooppaa koettelevasta pako-  
laiskriisistä eivät olleet onnistuneet kertomaan. Valokuva näytti tämän kuvan kohdalla voimansa  
erityisenä mediaesityksenä ja onnistui kertomaan inhimillisestä kärsimyksestä aiheuttamatta torjun-  
tareaktiota tai myötätuntoähkyä. Näin ainakin voi päätellä keskustelusta, jota Suomessa syksyllä  
käytiin. Olen varma, että kuva jää ihmisten mieleen ja sitä myöhemmin katsoessa, moni muistaa,  
mitä tapahtui Euroopassa vuonna 2015; kuva on saavuttanut ikonin aseman.

Hukkuneen syyrialaispojan Alan Kurdin kuva toi pakolaiskriisin ja Syyrian sisällissodan kauhut  
eurooppalaisiin koteihin. Kuva on yhä, toukokuussa 2016, tunnistettavin Euroopan pakolaiskriisin  
kuva – aikakauden symboli. Näitä viimeisiä lauseita kirjoittaessani ajatukseni ovat Alan Kurdin isän  
luona. Ajattelen myös kaikkia heitä, jotka ovat jääneet Syyrian sisällissodan jalkoihin ja heitä, jotka  
pyrkivät kohti Eurooppaa ja parempaa elämää. Ajattelen syyrialaispariskuntaa, jonka tapasin Kemi-  
joen jäällä. Heidän iliaan turvaan pääsystä ja kyyneleitä silmissä, kun he puhuivat tuhosta koti-  
kaupungistaan. Sota jatkuu, ihmiset pakenevat ja Eurooppa on yhä kriisissä. Kaikkiaan Euroopasta  
haki vuonna 2015 turvaa lähes 1,4 miljoonaa ihmistä (Juutilainen & Pärssinen, 2016). Suomessa  
aloitellaan viimeisen vuoden aikana tulleiden 35 000 turvapaikanhakijan hakemusten käsittelyä ja  
uusien asukkaiden kotouttamista. Auttamisen aika on nyt. Toimikoon tämä tutkielmani yhtenä  
ajankuvana vuonna 2015 Eurooppaa pysyvästi muuttaneesta kansainvaelluksesta.

# LÄHDELUETTELO

Barthes, Roland (1985). *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Alkup. 1980. Helsinki. Kansankulttuuri.

Chouliaraki, Lilie (2013). Liberal Ethics and the Spectacle of War. Teoksessa: Couldry, Nick; Madianou, Mirca & Pinchevski, Amit (toim.). *Ethics of Media*. 136–158. New York: Palgrave Macmillan.

Fiske, John (1992). *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Suom. ja toim. Pietilä, Veikko & Suikkanen, Risto & Uusitupa Timo. Tampere: Vastapaino.

Green, Rochelle M., Mann Bonnie & Story Amy E. (2006). *Care, domination and representation*. Journal of Mass Media Ethics, 21(2&3). Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 177–195.

Hall, Stuart (1999). *Identiteetti*. Suom. Ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Kim, Young Soo (2012). Photographers ethical calls may rest on "it depends". *The Newspaper Research Journal*, Vol. 33, No. 1. Winter 2012.

Kim, Young Soo & Kelly, James D. (2010). Examining the conflict between acting and a dispassionate observer and acting as a "good samaritan". *Public Reactions Toward an Ethical Dilemma Faced by Photojournalists*. J&MC Quarterly, Vol. 87, No 1. Spring 2010, 23-40.

Koivunen, Anu (2007) Vielä kerran, tunteella. Camp, poliittisen modernismin perintö ja affektiivisuuden ongelma. Teoksesta: *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*, 179–195. Toimittaneet Leena-Maija Rossi & Anita Seppä.

Korpiola, Lilly & Nikkanen, Hanna (2012). *Arabihevät*. Helsinki: BTJ Finland Oy.

Salo, Merja (2000). *Imageware - kuvajournalismi mediafuusiossa*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Seppänen, Janne (2001). *Katseen voima: kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.

Seppänen, Janne (2014). *Levoton valokuva*. Tampere: Vastapaino.

Seppänen, Janne (2001). *Valokuvaa ei ole*. Väitöskirja: Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Musta Taide.

Seppänen, Janne (2005). *Visuaalinen kulttuuri, teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.

Silverstone, Roger (2007). *Media and morality: On the rise of the Mediapolis*. Cambridge Polity Press.

Sontag, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador. Farrar, Straus and Giroux.

Sontag, Susan (1977). *Valokuvauksesta*. Alkuteos *On Photography*. Suom. Kanerva Cederstöm & Pekka Virtanen. Hämeenlinna (1984): Arvi A. Karisto Oy:n kirjapaino.

Uskali, Turo (2007). *Ulkomaanuutisten uusi maailma*. Tampere: Vastapaino.

Zelizer, Barbie (2013). When practice is undercut by ethics. Teoksessa: Couldry, Nick; Madianou, Mirca & Pinchevski, Amit (toim.). *Ethics of Media*. New York: Palgrave Macmillan, 271–285.

Zelizer, Barbie (2010). *About to Die: How News Images Move the Public*. New York: Oxford University Press.

### Verkkolähteet:

Juutilainen, Ville & Pärssinen Minna (2016): *Turvapaikanhakijoiden ison vyöryn vuosi - katso ketkä menivät ja minne*. Yle.

[http://yle.fi/uutiset/turvapaikanhakijoiden\\_ison\\_vyoryn\\_vuosi\\_\\_katso\\_ketka\\_menivat\\_ja\\_minne/8716814](http://yle.fi/uutiset/turvapaikanhakijoiden_ison_vyoryn_vuosi__katso_ketka_menivat_ja_minne/8716814). Luettu 24.03.2016.

Kokkonen, Yrjö (2015): Hukkuneen syyrialaispojan isä kertoo järkyttävät tapahtumat. Yle.

[http://yle.fi/uutiset/hukkuneen\\_syyrialaispojan\\_isa\\_kertoo\\_jarkyttavat\\_tapahtumat/8279410](http://yle.fi/uutiset/hukkuneen_syyrialaispojan_isa_kertoo_jarkyttavat_tapahtumat/8279410). Luettu 11.01.2016.

Laukkanen, Kati (2015): Ajankohtainen kakkonen tapasi kuvaajan, joka ikuisti pakolaiskriisin symbolin. Yle.

[http://yle.fi/uutiset/ajankohtainen\\_kakkonen\\_tapasi\\_kuvaajan\\_joka\\_ikuisti\\_pakolaiskriisin\\_symbolin/8307992](http://yle.fi/uutiset/ajankohtainen_kakkonen_tapasi_kuvaajan_joka_ikuisti_pakolaiskriisin_symbolin/8307992). Luettu 11.01.2016.

Malmberg, Ilkka (2016): *Sananvapauden symbolina puolustettu satiirilehti Charlie Hebdo on huonoa huumoria ja alapääjuttuja*. Kuukausiliite, Helsingin Sanomat.

<http://www.hs.fi/kuukausiliite/a1454655541518>. Luettu 25.04.2016.

Tuohinen, Petteri (2015): *Yksi valokuva voi muuttaa maailmaa*. Helsingin Sanomat.

<http://www.hs.fi/ulkomaat/a1441506489741>. Luettu 22.12.2016.

Viljanen Kaisa (2016): *Suomalaistaiteilija teki pakolaiskriisin tunnetuimmasta uhrista veistoksen – hukkuneen syyrialaispojan pieni elämä päättyi lasilaatikkoon*. Helsingin Sanomat.

<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1456894141535> . Luettu 25.4.2016.

D’Orazio, Francesco & Faulkner, Simon & Proitz, Lin & Vis, Farida (2015): *The Iconic Image on Social Media: A Rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi*. Visual Social Media Lab 12/2015. Picturing the Social: Transforming our Understanding of Images in Social Media and Big Data Research. <http://visualsocialmedialab.org/projects/the-iconic-image-on-social-media> . Luettu 18.2.2016.

Weselius, Hanna (2015): *Ikonin ääressä*. Hanna Weseliuksen blogi, hannaweselius.fi.  
<http://www.hannaweselius.fi/media/blog/?s=2015-09-03-ikonin-ress> . Luettu 11.01.2016.

Zang, Michael (2016): *Chinese Artist Ai Weiwei Recreates Photo of Drowned Syrian Refugee Toddler*. Peta Pixel. <http://petapixel.com/2016/02/02/chinese-artist-ai-weiwei-recreates-photo-of-drowned-syrian-refugee-toddler/>. Luettu 25.04.2016.